Károli Könyvek

Tanulmánykötet

MIT LÁT A NÉZŐ?

Bevezetés a színházszociológiai kutatások módszertanába

Balkányi Magdolna
Gódor Lilla
Hans van Maanen
Marco De Marinis
Sepsi Enikő
Szabó Attila
Szántó Száva
Tölli Szofia

Szerkesztette: Sepsi Enikő, Szabó Attila

KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

L'Harmattan

X 381431

Károli Könyvek
tanulmánykötet

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:
Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor,
Furkó Péter, Homicskó Árpád, Jakab Éva, Kendeffy Gábor,
Literáty Zoltán, Mészáros József, Pap Ferenc, Tóth J. Zoltán

MIT LÁT A NÉZŐ?

Bevezetés a színházszociológiai kutatások módszertanába

Szerkesztette:
Sepsi Enikő
Szabó Attila

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2025

SZTE Klebelsberg Könyvtár
J001501074

SZTE Klebelsberg Könyvtár és Levéltár
SZEGED
2.

Felelős kiadó:
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és Trócsányi László, a KRE rektora
Károli Gáspár Református Egyetem
1091 Budapest, Kálvin tér 9.
Telefon: 455-9060
Fax: 455-9062

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2025
© L'Harmattan Kiadó, 2025
© Szerzők, szerkesztők, 2025

Szakmai lektor: Bozsonyi Károly

A borítón Kristán Attila, Vass Magdolna, Szűcs Nelli és Trill Zsolt látható
Ivan Viripajev *Illúziók* című darabjának előadásában.
(Rendezte Viktor Rizsakov, Csokonai Színház, Debrecen, 2012.) Fotó: Máthé András.

DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-646-176-8
ISBN 978-963-646-176-8
ISSN 2062-9850

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: Tel.: +36-70-554-3177
harmattan@harmattan.hu
www.harmattan.hu

X 381431

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó 7

Hans van Maanen: A játék szociológiája 11

Marco De Marinis: A néző rehabilitálása: a színházi reláció 21

Sepsi Enikő: A nézőkutatások módszertana 33

Balkányi Magdolna: Színház a városban – Debrecen 57

Szabó Attila: Kérdőíves nézőkutatások kiértékelésének módszertana a STEP nemzetközi kutatócsoport tevékenységének tükrében 127

Gódor Lilla: Nézői recepció elemzése a Nemzeti Színház *Rómeó és Júlia* című előadásában 155

Tölli Szofia: Kortárs orosz világpremier a debreceni Csokonai Színházban 187

Szántó Száva: Alejandro Jodorowsky közösségeket és nemzeteket átfogó gyógyító gyakorlatai 207

Mellékletek 219

A kötet szerzői, közreműködői 281

ELŐSZÓ

Bár a néző szinte minden színházelméleti írás központi résztvevője, régiónkban és világszerte is nagyon kevés olyan kutatást találunk, amely a színháznézők élményeinek konkrét, empirikus feltérképezésére vállalkozna. Még kevesebb olyat, amely egy adott város vagy régió egy adott időszakának vizsgálatával számszerű választ adna arra, hogy kik, mennyien, miért és hogyan járnak színházba, és milyen élményekkel távoznak a nézőtérről. A nemzetközi gyakorlatban igen sokféleképpen értelmezett színházszociológia egyik ága épp arra törekszik, hogy modelleket adjon a színház mint társadalmi gyakorlat teljes spektrumának feltérképezésére, és megértse, hogy a színház eltérő típusai milyen személyes és társadalmi hatást váltanak ki. A STEP – Project on European Theatre Systems kutatócsoport 2005-ben hét európai egyetem közreműködésével alapult, és azóta is dolgozik olyan színházszociológiai modellek és nézőkutatási módszerek fejlesztésén, amelyek számos országban, városban, régióban használhatók a különféle színházi rendszerek komplex társadalmi szerepének megértésére.

Főként a neves francia szociológus, Pierre Bourdieu munkássága inspirálta azt a művészetelméleti modellt, melyet Hans van Maanen, a hollandiai Groningeni Egyetem professzora dolgozott ki, sokban támaszkodva a STEP kutatócsoport műhelymunkájára. Erre az elméleti háttérre épült az a nagyszabású, STEP City Project néven megvalósult kutatás, melyben egy fontos magyar színházi város, Debrecen is aktívan szerepelt. A kutatócsoport itt bemutatott módszerei a színházi rendszer mezo- és mikroszintű vizsgálatára tesznek javaslatot, míg a Sepsi Enikő, Lázár Imre és Kasek Roland által végzett műszeres befogadásvizsgálatok az egyes néző, illetve nézőcsoportok pszichofiziológiai dimenziójába is betekintést nyújtanak.

Tanulmánykötetünk magyar nyelven mindenképpen hiánypótlónak mondható módszertani javaslatokat ad empirikus színházi kutatások megszervezésére és kiértékelésére, a STEP és más hasonló kutatások tapasztalatainak módszertanilag reflektált bemutatásával. Bár azt is fontosnak tartjuk, hogy több eljárás és kérdőív leírását magyarul először itt hozzuk nyilvánosságra, a hasonló kutatásokra vállalkozó szakembereknek, hallgatóknak azt javasoljuk, hogy az adott kutatási hipotézisre és színházi közegre alkalmazzák a kötet ajánlásait.

Hans van Maanen bevezető tanulmánya a színházszociológiai kutatások elméleti alapjait vázolja fel, miközben a színház társadalmi szereplehetőségeire is rákérdez. Marco De Marinis 2025-ben az SZFE-n elhangzott előadása a néző rehabilitálására törekszik, és a színész-néző reláció elemzésének fontosságára hívja fel a figyelmet. Sepsi Enikő az eddig megvalósult empirikus kutatások módszertani irányait és kérdőíveit mutatja be, majd a *Noldus FaceReader8* programmal végzett méréseket ismerteti, melyek a nézők érzelmi válaszait térképezik fel a hat alapérzelem mentén. Kasek Rolanddal és Lázár Imrével jegyzett tanulmányában ezen válaszok és a pszichológiai tesztekkel vizsgált kötődésmintázatok összefüggéseit mutatta be. *Színház a városban* címmel Balkányi Magdolna a Debrecenben 2010–2015 között végzett átfogó kutatást mutatja be, módszeresen értékelve az egyes kutatási szakaszok metodikai tanulságait. A STEP debreceni kutatói a City Project keretében egy évad teljes színházi kínálatát mérték fel a városban adott szempontok szerint, majd részletes kérdőíves kutatást végeztek kilenc kiválasztott előadás nézői körében. A kérdőíves kutatás eredményeinek kiértékelési módszereit mutatja be Szabó Attila tanulmánya, és a színházi recepció empirikus olvasatának több lehetséges modelljét is felvázolja, elsősorban szintén a debreceni eredményekre támaszkodva. A tanulmány kitér a többi európai városban azonos módszertannal begyűjtött eredmények összehasonlíthatóságára is (Groningen – Hollandia, Newcastle upon Tyne – Anglia, Tartu – Észtország). A STEP-kérdőív újabb alkalmazási kísérleteként Gódor Lilla a 2021/2022-es évadban a Nemzeti Színház *Rómeó és Júlia* előadása kapcsán kifejezetten a fiatal közönség reakcióit vizsgálta, részben a színház célzott marketingtevékenységével összefüggésben. Tölli Szofia esettanulmánya a debreceni minta egy különösen méltatott előadására közelít rá, és amellett, hogy bemutatja, miként használhatók a kvantitatív kutatás eredményei egy adott előadás recepciójának elemzésére, a kortárs orosz darab (Viripajev: *Illúziók*) helyét is vizsgálja a város műsorkínálatában. Alejandro Jodorowski színházi gyógyító gyakorlatait felvázoló tanulmányában Szántó Száva más módszertani megközelítésből, de szintén a színház társadalmi hatáslehetőségeiről ír, a korábban vizsgált, alapvetően dramatikus színházi spektrumot a performativitás területei felé tágítva.

2022 novemberében a Károli Gáspár Református Egyetem (KRE) szervezésében színházszociológiai és színházpedagógiai kutatócsoport alakult. Hangsúlyozva a színházi nézőkutatások indításának fontosságát, a kutatócsoport a 10. Nemzetközi Színházi Olimpia keretében 2023. április 29-én a Nemzeti Színházban nemzetközi szimpóziumot szervezett, hogy feltérképezze a színházszociológiai kutatások jelenlegi állását és az új módszertani lehetőségeket. Hat ország

tíz felszólalója tartott felvezető előadást, majd panelbeszélgetés keretében vitatták meg a folytatás lehetséges irányait és buktatóit. A bemutatott esettanulmányok egy része az *Uránia* interdiszciplináris folyóirat negyedik évfolyamának első számában jelent meg,[1] kiegészítve a témához kapcsolódó interjúkkal és könyvrecenziókkal. A szimpózium tematikusan szorosabban összefüggő felszólalásai pedig a jelen kötet gerincét adják.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) doktori iskolájában 2023 őszén színházszociológiai és színházantropológiai kurzusok és kutatások indultak. A KRE és az SZFE közti megállapodás értelmében az intézmények stratégiai együttműködésének fontos sarokkövét képezik majd a szociológiai kutatások, így reméljük, hogy további, nagyobb szabású nézőkutatások is elindulhatnak nemcsak Budapesten és a vidéki városokban, hanem a határon túli magyar színházakban is. A STEP kutatócsoport a Routledge kiadó gondozásában 2025 során egy angol nyelvű kutatásmódszertani kötetet is kiadott, melynek célja, hogy a hasonló fókuszú nemzetközi felméréseket támogassa.

Reméljük, hogy a jelen kötet hasznos segítséget, módszertani alapot nyújt a sokrétű és akár összevetésre is lehetőséget adó színházi vizsgálatokhoz.

A Szerkesztők

[1] A folyóirat online elérhető a https://urania.szfe.hu címen. (Letöltés: 2024. szeptember 1.)

E Klebelsberg Könyvtár és L SZEGED

A JÁTÉK SZOCIOLÓGIÁJA

A színházi értékek működése a színházi és egyéb társadalmi rendszerekben

HANS VAN MAANEN

A művészeti formák voltaképp a játék különféle módozatai. A művészek játszanak a formákkal, különböző dolgok formájával, vagy úgy is mondhatjuk, hogy a művészek a saját tapasztalataikkal (tárgyaikkal) játszanak, és anyagi létezést adnak ezeknek. És azok az emberek, akik ezeket a művészeti formákat nézik, szintén csatlakoznak a játékhoz, azaz a művészt követve a saját élményeikkel játszanak. Így a színház esetében mind a művész, mind a nézők képek társalkotóinak tekinthetők, akkor is, ha az első anyagi formában, második az észlelés által válik alkotóvá.

Hans Georg Gadamer hangsúlyozta, hogy a formákkal való játék teremthet esztétikai élményeket, ám ezek nem tekinthetők automatikusan művészieknek is. Ez utóbbihoz arra van szükség, hogy *valaminek* a formáival játsszunk, hiszen Gadamernél a művészi tapasztalatok a jelentéssel állnak kapcsolatban: „játszadozunk a tartalommal, miközben várakozásaink folyamatosan kérdőre vonódnak".[2] A játék fogalmának a művészi alkotásban és befogadásban betöltött szerepe Immanuel Kant munkásságára vezethető vissza, aki hangsúlyozta, hogy az, ami a művészet fogyasztóinak elméjében végbemegy, miközben a művészi hatás létrejön, az a „megértés és képzelet szabad játéka" kell, hogy legyen. Röviden ez azt jelenti, hogy a képzelőerő időszakosan felszabadítja a megértés képességét a berögzült fogalmak szorításából, hiszen a játék jellemző tulajdonsága, hogy saját szabályait követi, és a játék terében és idejére a résztvevők felszabadulnak a szokásos szabályok és normák alól.[3] Így tehát észlelési rendszerünk és annak képzetek általi „letámadásai" játsza-

[2] Hans Georg Gadamer: *The Relevance of the Beautiful and other essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 [1977], 22.

[3] Kant ilyen olvasatához lásd Hans van Maanen: *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press , 2009, 178–183. A kérdést tárgyaló általánosabb források közül kiemelhetjük Johan Karl Huizinga: *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*, New York, Angelico Press, 2016 [1938] és Lev S. Vygotsky: Play and its role in the mental development of the child, *International Research in Early Childhood Education*, vol. 7, 2016/2 [1933] írásait.

nak kulcsszerepet a művészi tapasztalatban. Ezért mondhatja Niklas Luhmann, hogy „a művészet a világot egy valós és egy imaginárius részre osztja".[4]

Hozzá kell tennünk, hogy a színház igen sajátos módon „osztja ketté" a világot, legalábbis a többi művészeti ághoz viszonyítva, és ez a szociológia tudományára is jelentős következménnyel bír. Itt a legfontosabb szempont az, hogy a színművészek közvetlenül jelennek meg a közönség előtt, direkt módon és személyesen szólítják meg a nézőket. A színháznak tulajdonított minden további jellemző a kommunikáció személyességének egyszerű következménye:[5] a színház ugyanis *átmeneti*, mivel a színészek elsősorban a saját testük formáival játszanak, azaz az emberi test az anyaga a színházi művészek élménykifejezésének, így a közönséggel folytatott kommunikációjuknak is elsődleges témája az emberi viselkedés. Bár ezek a jellemzők, főként ez utóbbi, könnyen hidat képezhetnek a színházszociológiával, ez az én nézetem szerint mégsem olyan egyértelmű, mivel a szociológia elsősorban nem az emberi viselkedést tanulmányozza, hanem a viselkedés szerveződését.[6] Így, amit a színházszociológiának kutatnia kell vagy kellene, az:

1. a színjátszás társadalmi szerveződése és
2. a színjátszás társadalmi *funkcióinak* szerveződése.

Paradigmaváltás a színháztudományban

Bár az utóbbi ötven év során a művészetszociológiában jelentős fejlődés zajlott le,[7] nem érzem, hogy lenne egy erős színházszociológiai kutatási irány az általános szociológia területén. Ilyen irányú kutatásokat leginkább színháztudósok végeznek, akik érdeklődést mutatnak a szociológia kérdésfelvetései iránt. Akár azt is mondhatjuk, hogy miután kiszabadult az irodalom fogságából a 19. század

[4] Niklas Luhmann: *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Pres, 2000, 142.

[5] Lásd például Peter Eversmann: The Experience of the Theatrical Event, in Vicki Ann Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004, 141.

[6] Annak ellenére, hogy Howard S. Becker (*Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982) mint szimbolikus interakcionalista valószínűleg hevesen vitatná ezt a nézetet.

[7] Leginkább Howard S. Becker, Vera Zolberg, Pierre Bourdieu, Luc Boltanski és Laurent Thevenot, valamint Niklas Luhmann munkáinak és (kritikus) követőiknek köszönhetően, hogy ne említsük az utóbbi két évtized legfontosabb elméletíróit. A művészetszociológia különféle megközelítéseinek legújabb elemző írását Sara Malou Strandvad, Quirjin Lennert van den Hoogen és Manuel Reyes írta 2024-ben (*Sociology About Art. An Introduction to How Sociologists Study the Arts*, London, Routledge, 2024).

végén, a színháztudomány paradigmaváltásai alapvetően mind a szociológia fele tendálnak. Körülbelül 1900 után a színháztudomány elfordult az irodalomtudománytól, hogy elsősorban a dramatikus szövegek sokféle színreviteli lehetőségét kutassa, mely a következő évtizedben a neves színházelméletek megszületéséhez vezetett, többek között Sztanyiszlavszkij, Piscator és Brecht írásaiban. Az 1960-as évektől kezdve a színházra egyre inkább a nézők és színészek találkozásaként gondolunk: Grotowski híres, *Szegény színház* című (1969) írásának mottója az, hogy „a színház egy találkozás", míg Arno Paul korszakos jelentőségű esszéit a kommunikációs tevékenységként felfogott színházról írta (1972). Kisvártatva ezek a fejlemények a színháztudomány új ágazatának létrejöttéhez vezettek, a néző- és recepciókutatás megszületéséhez, melynek elindításában fontos szerepet játszottak az amszterdami és stockholmi egyetemek intézetei (főként Schoenmakers, Sauter és Eversmann munkássága). Végül pedig a *színházi esemény* (Theatrical Event) középpontba helyezése ma már a színházi kutatások alapvető paradigmáját képezi. Hogy kronologikusan is érzékeltessük ezt a változást:

(1900 körül) a dramatikus szövegtől eljutunk a **szövegek színpadi megvalósulásáig,**

↓

(1920 óta) a szövegek megvalósulásától a **performativitás elméleteiig,**

↓

(1970 körül) a performansztól a **kommunikáció** felé,

↓

(1985 körül) a kommunikációtól a **néző- és recepciókutatásig,**

↓

(2000 körül) a recepciókutatástól a **színházi eseményig.**

A színházi esemény

Bár az esemény fogalmát a színházi találkozások leírására már korábban is használták, egyebek között például Susan Bennett,[8] az új évezred legelső éveiben

[8] Susan Bennett: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London – New York, Routledge, 1997.

vitatta meg és fejlesztette ki az IFTR Színházi Esemény Munkacsoport ezt a fogalmat, és honosította meg publikációiban.[9] Az Esemény Munkacsoport legfontosabb kiadványának bevezetőjében Jacqueline Martin jegyzi le, hogy Van Maanen az egyik amszterdami találkozó alkalmára „először vázolta fel a színházi esemény világára vonatkozó átfogó modellt". Itt teljességében idézem Martin leírását, mivel ez világossá teszi, hogy a fent említett összes paradigma komponensei egységes és szerves modellé állnak össze a színházi esemény elméletében.

> A színházi esemény középpontjában az előadás és a közönség közti kommunikáció aktusának megkerülhetetlen mozzanatát találjuk, valamint magát a színházi teret. Ezeket a Kontextus Első Köre szegélyezi, mely a színházi alkotók és a közönség személyes és művészi hátterének fontosságát emeli ki, amint az meghatározza a produkciós és percepciós stratégiáikat. Ez a közönség korábbi színházi és esztétikai tapasztalatainak eredménye, melyet a Kontextus Második Köre mutat. Ezt pedig a Kontextus Harmadik Köre keretezi, a politikai, gazdasági, jogi és ideológiai prediszpozíciók világa, melyek a színházi eseményt létrehozzák.[10]

Bár, ahogy Martin is írja, a közös kiadvány fejezetei már rövid időn belül elkészülnek, a *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames* című kötet csak 2004-ben jelenik meg. Mindeközben Sauter továbbfejleszti saját eseménymodelljét, mely nem olyan koncentrikus körökre épül, melynek magja a színházi előadás, és amely egyre tágul a társadalom felé.[11] Sauter egy rombuszban gondolkodik, melynek oldalai: a „színjáték", a „kontextuális teatralitás", a „játékkultúra" és a „kulturális kontextus". Így Sauter modellje, melyet a kutatócsoport másik tagja, John Tulloch is átvett 2005-ben megjelent *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception* című könyéhez, inkább kultúraelméleti alapokon áll, míg Van Maanen modellje a szociológiai konceptualizáció felé mutat.

[9] IFTR: International Federation of Theatre Reserach – a legjelentősebb, színházelméleti és színháztörténeti kutatókat tömörítő nemzetközi szervezet.

[10] Jacqueline Martin: Preface, in Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events*, 1.

[11] Willmar Sauter: *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*, Stockholm, STUTS, 2006.

A színházszociológia új irányai

A színháztudomány színházi esemény felé fordulása lehetővé tette, hogy a Paul, Grotowski és Richard Schechner által említett színházi kommunikáció működését megértsük, melyet elkerülhetetlenül befolyásolnak vagy akár meg is határoznak az őt körülvevő tágabb rétegek. Ez a holisztikus megközelítés magába foglalja az összes korábbi kutatási irányt: az előadás-elemzést, a közönség- és nézőkutatást, a dramaturgiát és színháztörténetet, mivel ezek az aspektusok minden színházi eseményben jelen vannak és tanulmányozásra szorulnak, ha célunk az esemény működésének megértése, akár önmagában, akár egy társadalmi kontextusban.

Ez visszavisz a színházszociológia mai legfontosabb kérdéséhez, hiszen ha megnézzük egy színházi esemény struktúráját, láthatjuk, hogy középpontjában maga a színházi találkozás áll, melyet nemcsak a két csoport korábbi tapasztalati háttere határoz meg, de leginkább az adott esemény megszervezésének módja: kinek, hol, mikor, milyen körülmények között jön létre, mennyire elérhető, a nézők valós világához hogyan viszonyul, stb.? Ha csak saját tapasztalatunkból rátekintünk a különféle színházi formákra, rögtön látjuk, hogy a tradicionális kukucskálódoboz-színpadok, a helyspecifikus előadások, a vacsoraszínház, a fesztiválelőadás vagy a közösségi színház mind-mind eltérő színházi tapasztalatokat kínálnak. Más szóval azonnal világossá válik, hogy mennyire fontos a nézői élmény szempontjából a színházi esemény szerveződése és így a színház társadalmi szerepének milyensége.

Itt a két korábban említett színházszociológiai kérdésfelvetés összeér egymással: a játék szerveződésének tanulmányozása – leginkább a színházi világ szerveződése által – kellene, hogy biztosítsa a színház társadalmi *funkcióját* vizsgáló kutatás építőkockáit. Annál is inkább, mert a színházi világ középpontjában a disztribúció dimenziója áll, amely meghatározza, hogy az, ami elkészül, hogyan lesz elérhető. Végül a színházi társadalmi működésének vizsgálata véleményem szerint a mai színházszociológia fő feladata, egy olyan szociológiáé, mely megpróbálja feltárni, hogy mely színházi formák és szervezeti keretek milyen értékeket közvetítenek a társadalomnak.

A kérdés iránt komoly érdeklődést mutató egyik kutatócsoport a STEP (Project on European Theatre Systems), mely 2005-ben alakult hét európai város – Aarhus (Dánia), Bern (Svájc), Debrecen (Magyarország), Dublin (Írország), Groningen (Hollandia), Ljubljana (Szlovénia) és Tartu (Észtország) – kutatóinak részvételével, akik kifejezetten kisebb országokat képviseltek. A csoport összetétele lehetővé tette az összehasonlító módszertani megközelítés alkalmazását, azt feltételezve, hogy a különböző színházi rendszerek eltérő értékekkel társul-

hatnak, melyeket a kutatás megpróbál láthatóvá tenni. Így a kutatócsoport első kérdése az volt, hogy „a különféle színházi rendszerek és kontextusaik hogyan támogatják a színház működését saját társadalmi környezetükben".[12] A kulturális hasonlóságok és különbségek feltárására tett első kísérlet egy 2009-es kiadványhoz vezetett, melynek *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries* volt a címe. Innen egy célzottabb kutatás indult meg, mely a STEP City Project névre hallgatott. Ebben a projektben hat ország különféle regionális központjai vettek részt, az átfogó kutatási kérdés három alkérdésre és két várható hipotézisre bomlott.

1. Mennyi és milyen típusú színházi esemény érhető el a lakosság számára?
2. Kik látogatják ezeket?
3. Ki milyen típusú élményekben részesül ezeken az eseményeken?
...
4. Hasonlóságok és különbségek meghatározása.
5. Ezek színházi rendszerekre vonatkoztatott magyarázata.

Jelen bevezető természetesen nem mutathatja be részletesen a projekt keretében folytatott átfogó és mélyreható vizsgálatokat, melyeket a kutatás helyi résztvevői és asszisztenseik végeztek. A használt módszertan és a kutatás néhány eredménye olvasható a szlovén *Amfiteater* színháztudományi periodika 2015-ben megjelent kétnyelvű különszámában.[13]

A közösségi tapasztalat mint a színház egyik jellemzője

A színházszociológia területén a STEP némileg eltért a terület szokványos kutatási irányaitól, nemcsak holisztikus megközelítése miatt, hanem főleg azért, mert érdeklődési területét a színház társadalmi működése képezte, miközben a legtöbb kutatás az ellenkező irányban halad: a társadalmi struktúrák színházra gyakorolt hatását keresi.

A színháztudomány egyik gyakori alaptézise, hogy a színház lényegi jellemzője a kollektivitás, mivel a nézők megosztják egymással az előadás által kínált élményeket. A hipotézis első része valóban igaz, de meg kell kérdőjeleznünk,

[12] Hans van Maanen – Andreas Kotte – Anneli Saro (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009, 9.

[13] *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2; a STEP City Project módszertanának bemutatására lásd Sara Malou Strandvad – Quirijn Lennert van den Hoogen – Manuel Reyes: *Sociology About Art. An Introduction to How Sociologists Study the Arts*, London, Routledge, 2024.

hogy meddig is terjed az élmények megosztása. A szociológia szempontjából ez igen fontos kérdés, mivel minél magasabb az élmények megosztása, annál nagyobb az esélye annak, hogy ezeknek a tapasztalatoknak társadalmi szerepük is lehet. Régebben tényleg joggal várhattuk, hogy amit a néző az előadáson megélt, annak mindenképpen hatása lesz közösségi létezésére. Erika Fischer-Lichte briliáns *Drámatörténete* számos kitűnő példával szolgál ilyen esetekre. Könyve előszavában így ír: „A színház olyan társadalmi intézmény, amelyben a közösség két részre oszlik: azokra, akik a közösség nevében valamit testi és nyelvi cselekvések által bemutatnak, és azokra, akik ennek a közösségnek a nevében nézik őket."[14]

De azóta, de valóban már 1990 óta is, tanúi lehettünk a közösségileg szervezett társadalmi tapasztalatoktól az egyéni élmények felé történő elmozdulásnak. Bár maguk a színházlátogatási vagy tévé-, illetve filmnézési, könyvolvasási szokások nem annyira eltérőek a részt vevő egyének számára, ez nem jelenti azt, hogy ezek lehetséges hasonlósága „ideológiai erővé" válik az adott közösségben vagy a társadalom egészében.

Ezt a nézőpontot legjobban Jacques Rancière fogalmazza meg *A felszabadult néző* című tanulmányában: „előfeltevés, hogy a színház önmagában és önmagáért valóan közösségi. [...] Pedig a színházban, az előadás alatt, ahogy a múzeumban, az iskolában vagy az utcán is, csak egyének vannak, akik saját útjukat rajzolják a dolgok, tettek és jelek erdején át, amely körülveszi őket."[15]

Sajnálatos módon, azt gondolom, igaza van.

Mi több, amit a Pierre Bourdieu- és Niklas Luhmann-féle szociológusok tanítottak nekünk az az, hogy a kulturális mező vagy a művészeti rendszer, mint minden egyéb rendszer, viszonylagosan zárt. Többé kevésbé autonóm módon működnek, és az általuk létrehozott kommunikációs folyamatok kevés vagy igen limitált átjárást nyújtanak a többi társadalmi rendszer számára. Tehát ha Rancière egyéni nézői hazaviszik impresszióikat, ezek szinte azonnal felülíródnak a mediatizált üzenetek ereje és sokfélesége által.[16] Mindez persze, attól tartok, legkevésbé sem szolgál jó hátterül a világmegváltó színházi élményeknek.

[14] Erika Fischer-Lichte: Das *Drama. I. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Tübingen, Francke, 1990. A szerző az eredeti német változatból idéz, mivel az angol kiadásból ez a rész hiányzik, ahogy a magyar változatból is. (A fordító megjegyzése.)

[15] Jacques Rancière: *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011, 16.

[16] Lásd még Philip Auslander: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008 (1999).

A színházi élmények második esélye

Nem kizárt, hogy találhatunk egy jó dramaturgiai megoldást a fent említett problémák áthidalására. Fischer-Lichte és Rancière előbb idézett meglátásai alapján, elméletben legalábbis, kétféle nézői közösséget különíthetünk el. Az első a színház legújabb trendjeinek és eredményeinek magasan képzett és sokszor nemzetközileg tájékozott követőit takarja. Ez a közösség a kulturális tőke számos területén osztozik, tagjai valóban Rancière egyéniségei, akik „saját útjukat rajzolják a dolgok, tettek és jelek erdején át", de ami közös bennük, hogy osztoznak a releváns színházi kommunikáció eszközeiben, és mint ilyenek, részesei a rendszernek.

A másik közönség, vagy pontosabban közönségek, szintén egyénekből állnak, de ők nem annyira elmélyültek a művészeti kérdésekben, és így a színház új eredményeiben sem, ezzel szemben érdekeltek a világ fejlődésének kérdésében és ezen belül a saját életük jobbá tételében. Amivel ők a színházban szembetalálkoznak, az többé-kevésbé véletlenszerű, és attól függ, hogy éppen milyen kínálattal él a közvetlen környezetük. Ezek az egyének könnyebben tudnak közösséggé válni, ha a színházi esemény dramaturgiai koncepciója szorosabb kapcsolatot hoz létre a darab és a közönség közös valósága között. Ez közelebb kerül ahhoz, amit a szociológia egyik ága, a közösségiség elmélete (theory of the common) képvisel, mely szerint egy adott forrás kezelését nem állami vagy piaci igények definiálnak, hanem a felhasználói közösségek határoznak meg.[17]

Ha a színház értékeit forrásként használjuk, a dramaturgiai feladatokat úgy kell kiterjesztenünk, hogy a meghívott nézők ezeket az értékeket és tapasztalatokat a közösségi életükben is fel tudják használni. Ez évszázadokon keresztül nagyon szerves módon valósult meg az ifjúsági színház területén, ahol az osztályteremben a diákok színházi élményeiket valóban újrahasznosíthatták. Így a kortárs színházszociológia arra biztatja az alkotókat, hogy

> az esztétikai kommunikációt más társadalmi rendszereken belül vagy ezekhez szorosan kötődve valósítsa meg, melyek szívesen látják a színházat egyfajta ingerként saját kommunikációjuk kiteljesítésére. [...] A színház tehát a különböző társadalmi rendszerek párosításával éri el társadalmi funkcióját, ahelyett, hogy a művészetek elszigeteltségét tovább erősítené.[18]

Fordította: Szabó Attila

[17] Lásd még Nico Dockx – Pascal Gielen (eds.): *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Amsterdam, Valiz, 2018.

[18] Maanen: *How to Study Art Worlds*, 292.

Irodalomjegyzék

Amfiteater, vol. 3, 2015/1–2.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008 (1999).

Becker, Howard S.: *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

Beckerman, Bernard: *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*, New York, Drama Book Specialists, 1979.

Bennett, Susan: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London – New York, Routledge, 1997.

Boltanski, Luc – Thevenot, Laurent: *On Justification. Economics of Worth*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Bourdieu, Pierre: Quelques propriétés des champs, in Pierre Bourdieu: *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 113–120.

Bourdieu, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, London, Routledge & Kegan Paul, 1984.

Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.

Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cornwall, Stanford University Press, 1996. https://doi.org/10.1515/9781503615861

Cremona, Vicki Ann et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004. https://doi.org/10.1163/9789004502888

Dockx, Nico – Gielen, Pascal (eds.): *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Amsterdam, Valiz, 2018.

Eversmann, Peter: The Experience of the Theatrical Event, in Vicki Ann Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004. https://doi.org/10.1163/9789004502888_012

Fischer-Lichte, Erika: *Das Drama. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Tübingen, Francke, 1990.

Fischer-Lichte, Erika: *History of European Drama and Theatre*, London, Routledge, 2002. https://doi.org/10.4324/9780203450888

Gadamer, Hans Georg: *The Relevance of the Beautiful and other essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 [1977].

Grotowski, Jerzy: *Das Arme Theater*, Hannover, Friedrich, 1969.

Huizinga, Johan Karl: *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*, New York, Angelico Press, 2016 [1938].

Kant, Immanuel: *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 [1790].

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

Luhmann, Niklas: *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
Maanen, Hans van: How Contexts Frame Theatrical Events, in Vicki Ann Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004.
Maanen, Hans van: *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. https://doi.org/10.5117/9789089641526
Maanen, Hans van – Kotte, Andreas – Saro, Anneli (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.
Martin, Jacqueline: Preface, in Vicki Ann Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004. https://doi.org/10.1163/9789004502888_002
Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre Theatralischen Handeln, *Kölner Zeitschrift für Sozial Psychologie*, 1972/23, 1.
Paul, Arno: Theater als Kommunikationsprozess, *Diskurs, Zeitschrift für Theater, Film und Fernsehen*, 1972/2.
Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok, 2011.
Sauter, Willmar: *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.
Sauter, Willmar: *Eventness. A Concept of the Theatrical Event*, Stockholm, STUTS, 2006.
Schoenmakers, Henri (ed.): *Performance Theory, Reception band Audience Research*, Amsterdam, Instituut voor Theaterwetenschap, 1992.
Strandvad, Sara Malou – van den Hoogen, Quirijn Lennert – Reyes, Manuel: *Sociology About Art. An Introduction to How Sociologists Study the Arts*, London, Routledge, 2024. https://doi.org/10.4324/9781032632025
Tulloch, John: *Shakespeare and Chekhov in Production and Reception. Theatrical Events and their Audiences*, Iowa City, University of Iowa Press, 2005.
Vygotsky [Vigotszkij], Lev: *The Psychology of Art*, Massachusetts, MIT Press, 1974 [1925].
Vygotsky, Lev: Play and its role in the mental development of the child, *International Research in Early Childhood Education*, vol. 7, 2016/2 [1933].
Zolberg, Vera L.: *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. https://doi.org/10.1017/CBO9780511557712

A NÉZŐ REHABILITÁLÁSA: A SZÍNHÁZI RELÁCIÓ

Marco De Marinis

Ha van olyan gondolat, eredmény, amely egyesíti a huszadik század színházi reformjának két nagy időszakát, akkor ez az eszme, ez az eredmény a színházi spektákulum, a színház egészének újradefiniálására vonatkozik a *színész-néző viszony szempontjából*. Mejerholdtól Copeau-ig, Brechttől Artaud-ig, Brookig, Grotowskiig, Barbáig stb. mindig megtaláljuk – természetesen más és más megfogalmazásban és használatban – a színháznak mint színész-néző kapcsolatnak a vízióját.

Ugyanakkor kétségtelen, hogy Grotowski az, aki a leghívebben ragadta meg ezt a gondolatot *A szegény színház felé* jól ismert részeiben: színház az, „»ami a néző és a színész között foglal helyet«. Minden más csak kiegészítő jellegű – talán szükséges, de mindenképpen pótlék szerepe van."[1] A „színház emberi reakciók és impulzusok, valamint emberek közötti kapcsolatok által előidézett aktus. Egyszerre biológiai és spirituális."[2]

Először is egy alapvető szempontot kell hangsúlyozni: ebben a felfogásban, amelyet a huszadik század színházmesterei dolgoztak ki és próbáltak megvalósítani kísérleteikben, a közönségnek méltósága van, kiváltképp a színházi közönségnek, kihangsúlyozva a recepció aktív-kreatív jellegét, ami természetesen lehet jó vagy kevésbé jó, de mindenesetre *munka*, és bizonyos értelemben *művészet* is.

Számos elméleti, főként szemiológiai kifejtés megerősítette és tisztázta ezt: gondoljunk például Anne Ubersfeld munkásságára, ezen belül is *A néző iskolája* címet viselő gyönyörű könyvére (1981).[3]

1982-ben kiadtam egy könyvet *A színház szemiotikája* címmel, amelyben az utolsó fejezet „A néző munkája" címet viselte, és azt mutatta be, hogy nincs kevésbé passzív szerep, mint a nézői (nyilván ugyanez mondható el az olvasóról

[1] Jerzy Grotowski: A színház új testamentuma, in uő: *A szegény színház felé*, ford. Liszkai Tamás, KRE–L'Harmattan, 2023, 29.
[2] Jerzy Grotowski: *A színház mint találkozás*, in *A szegény színház felé*, 47.
[3] Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

is, lásd Umberto Eco *Lector in fabula* című könyvét, amire tulajdonképpen többek között utaltam is).[4]

Ezért a színházban a néző működik, gyümölcse aktív *tudásból* és *know-howból* áll, műveletek hosszú sorozatából: az észlelőtől az értelmezőn át az értékelőig, a fizikai, érzelmi és intellektuális reakciókig.

A színházi recepció során összetett készségek és képességek kerülnek játékba, nyilvánvalóan különböző szinteken és különböző eredményekkel, bár többnyire implicit módon. Vagyis nincs rosszabb, mint a néző és a passzivitás évszázadokon átívelő azonosítása, s ez ma még inkább igaz, mint valaha.

Természetesen a diskurzus megváltozik, ha a színházból a társadalomba lépünk, és a néző fogalmát szociológiai-filozófiai metaforaként használjuk, mintegy létmódot jelölve. Van egy elméleti hagyomány e tekintetben, amely Guy Debord híres, *A spektákulum társadalma* című pamfletjében (1967) csúcsosodik ki.[5] Ebben a szövegben a néző mint embléma vagy inkább a passzivitás megtestesítőjének állapota a kortárs kapitalista társadalomban az egyén állapotává emelkedik, s ezáltal a világ jelenlegi működési elvévé is.

> Azoknak a társadalmaknak a teljes élete, melyekben a modern termelési mód uralkodik, mint óriási spektákulumgyűjtemény jelenik meg. Minden, amit az ember valaha közvetlenül megélt, reprezentációvá foszlott.[6] [...] A spektákulum alapvetően tautologikus, egyszerűen azért, mert eszközei egyben a céljai is. Ő az a nap, amely sosem nyugszik le a modern passzivitás birodalma fölött. Besugározza a teljes földfelszínt, és mindörökké önnön dicsőségében fürdik.[7] [...] Függetlenségének kikiáltása egyben a végének kezdete is.[8] [...] A spektákulumban a világ egyik fele *reprezentálja magát* a világ előtt, magasabb rendűként. A spektákulum egyszerűen ennek az elkülönítésnek a közös nyelve. Ami a nézőket egymáshoz köti, nem más, mint az irreverzibilis viszony, amely éppen ahhoz a központhoz fűzi őket, amely az elszigeteltségüket fenntartja. A spektákulum újra egyesíti, ami elkülönült, de *elkülönültségében* egyesíti újra.[9]

[4] Marco De Marinis: *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982; Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
[5] Guy Debord: *A spektákulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Balassi, 2006.
[6] Uo., 3.
[7] Uo., 4.
[8] Uo., 53.
[9] Uo., 7–8.

Az olasz filozófus, Giorgio Agamben 1990-ben azt javasolta, hogy erre a szövegre, valamint Debord később hozzáfűzött *Kommentár*jára olyan próféciaként (vagy egyszerűbben fogalmazva: előrejelzésként és diagnózisként) tekintsünk, amelynek jogosultsága beigazolódott a későbbi világeseményekben.[10]

De térjünk vissza a színházhoz. És ragaszkodnunk kell ahhoz a tényhez, hogy a színházban a néző mint olyan, mindig társproducere annak az eseménynek, amelyre az előadás alkalmat ad.

Eco *A nyitott mű* című műve már 1962-ben megerősítette azt a tényt, amely ma már nyilvánvalónak tűnhet, de amelynek minden következményét nem lehet eléggé hangsúlyozni, nevezetesen, hogy a műalkotás nélkülözhetetlen kiegészítésünkre kínálja fel magát, sőt követeli azt, és ezért az élvezet során sokkal többet teszünk, mint egyszerűen elolvasunk, megnézünk, meghallgatunk valamit: kiegészítjük, integráljuk, ténylegesen megvalósítjuk azt.[11]

Ha jobban megnézzük, egy mű nem más, mint szemantikai, intellektuális, érzelmi lehetőségek puszta halmaza, és csak nekünk köszönhetően válik elevenné, mikor élvezzük, értelmezzük, átéljük. Csak akkor válik igazán valóságossá, ha a mű és a felhasználója között hatékony kapcsolat jön létre, különben puszta, ki nem fejezett lehetőségek halmaza marad.

Ha ez minden műalkotásra igaz, akkor a színházra még radikálisabban igaz. Mert már anyagilag is elválaszthatatlan a (nem véletlenül élőnek nevezett) előadás a közönségétől. Ezért a színházban a néző – ragaszkodom hozzá – valódi társproducere annak az eseménynek, amelynek az előadás alkalmat ad, bár nyilvánvalóan az esemény minősége elsősorban az előadás minőségétől függ. Régóta, ha nem öröktől fogva ismert igazságok ezek.

Ami a színházi szemiotika területén végzett kutatásaimat illeti, annak tárgya az idők során változott: a látványos szövegtől (az előadástól mint szemiotikai szövegtől) a színházi kommunikáció pragmatikájáig, végül a nézőig jutott el, akit először mint modellt, vagyis implicit nézőt, majd mint explicit, vagyis empirikus nézőt elméletileg és gyakorlati vizsgálódásokkal is kutattam.

Ebből a szempontból a legnagyobb elismeréssel kell üdvözölnünk Jacques Rancière francia filozófus néhány évvel ezelőtt megjelent könyvét (*Le spectateur émancipé*, 2008), amely valóban rehabilitálja a hétköznapi, egyszerű, anonim nézőt, miközben röviden áttekinti annak az elítélésnek a történetét, amit ő „a néző paradoxonának" nevez.

Ez a paradoxon egyszerűen megfogalmazható:

[10] Giorgio Agamben: Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo, in Guy Debord: *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990, 240–241.
[11] Umberto Eco: *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

> [N]incs színház néző nélkül [...]. Csakhogy – mondják a vádlók – nézőnek lenni rossz dolog, két okból. Először is a látás a megismerés ellentéte. A néző egy látszattal szemben foglal helyet anélkül, hogy ismerné e látszat létrehozásának folyamatát vagy azt a valóságot, amelyet az elfed. Másodszor pedig a nézés az aktív cselekvés ellentéte. A nézőnő *[spectatrice]* mozdulatlanul, passzívan ül a székében. A néző helyzetéből tehát egyszerre fakad a megismerés képtelensége és a cselekvés tehetetlensége.[12]

Rancière szerint ennek a paradoxonnak gyászos következményei vannak: nézők nélküli színházra volna tehát szükség, ahol a jelenlévők tanulnak, és nem elcsábulnak a képek által; ahol aktív résztvevők lesznek, nem pedig passzív kukkolók.[13]

A néző paradoxonának rövid történeti áttekintése során Rancière egy alapvető pontra mutat rá: arra az előítéletre, amely a nézés passzivitását, valamint a (színész és néző közötti) távolságot eleve valami megszüntetendő rossznak tekinti. Ő azonban így érvel: „a távolság nem egy megszüntetendő rossz, hanem minden kommunikáció normális feltétele".[14]

A nézés állítólagos passzivitását illetően pedig a következő kérdést teszi fel:

> Mi jogosít fel arra, hogy tétlennek tekintsük a helyén ülő nézőt, ha nem az aktivitás és a passzivitás között korábban vélelmezett, merev ellentét? Mi másért azonosítanánk a nézést a passzivitással, ha nem azért, mert eleve feltételezzük: nézni annyit jelent, mint megelégedni a képpel és a látszattal, kiiktatva a kép mögött húzódó valóságot és a színházon kívül rejlő igazságot? És mi más táplálná azt az elképzelést, hogy a hallgatás is passzivitást jelent, ha nem az az előítélet, hogy a beszéd és cselekvés ellentétesek?[15]

Valóban, a múlt század hatvanas éveitől kezdve a társadalom és a művészet minden területén egyfajta valódi, részvételközpontú ideológia fejtette ki hatását. Kétségtelen, hogy ez az irányzat fontos és jótékony újításokat eredményezett, ugyanakkor nem szabad elhallgatni a negatív következményeit sem, például azt, hogy hozzájárult a néző és az olvasó szerepének és jelentőségének leértékelődéséhez.

Mindezek ellenére újra szükséges pontosítani. Nem áll szándékomban kétségbe vonni azoknak a színházi kísérleteknek a jelentőségét, amelyeket a hetvenes évektől kezdve a részvétel nevében – vagy annak jegyében – hajtottak végre, a néző passzivitásának meghaladását célozva. Különösen igaz ez azokra a

[12] Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, 8.
[13] Uo., 10.
[14] Uo., 16.
[15] Uo., 18.

tapasztalatokra, amelyekben meghatározó szerepet játszottak a mesterek, vagyis a kortárs színpadi reform második nagy korszakának vezető alakjai. Ezek a kísérletek és javaslatok egyébként alapvetően különböznek egymástól. Elég csak az egészen olasz „animáció" jelenségére, vagyis a „részvételi színházra" gondolnunk, amelynek egyik eredeti és nagy formátumú úttörője Giuliano Scabia volt; vagy említhetjük Jerzy Grotowski és Laboratórium Színházának „paraszínházi" kísérleteit, amelyek mögött az „aktív kultúra" fogalma húzódott meg. Ugyanilyen jelentős Peter Brook antropológiai kutatása is, amelyet legendás, 1972–1973-as afrikai utazása után folytatott. Ezt követően említhetjük Eugenio Barba Odin Teatretjének különféle expedícióit és hosszabb tartózkodásait a világ számos pontján, ahol a „barter" koncepciójára építve próbálták megújítani és elmélyíteni a színész és a néző közötti kapcsolatot, legtöbbször rendhagyó, kivételes, olykor szokatlan helyzetekben és tereken, mindenesetre a színházi intézményrendszeren kívül.

És természetesen nem szabad megfeledkezni a Living Theatre-ről, Augusto Boal munkásságáról, a lengyel Gardzienice színházi társulatról, és még sok más hasonló jelentőségű kezdeményezésről sem.

Különösen szeretném felhívni a figyelmet Giuliano Scabia néhány kísérletére, amelyek valóban forradalminak számítottak: ilyen volt például a decentralizációs kísérlet (az első ilyen próbálkozás Olaszországban), amelyet Scabia és csapata vezetett 1969 és 1970 között a torinói FIAT munkásnegyedekben a híres „forró ősz" napjaiban. A helyi lakosokat egy hatalmas kollektív drámaírói próbálkozásba vonták be, amely hónapokon keresztül a korabeli társadalmi és politikai feszültségek keresztmetszetét adta, miközben félő volt, hogy kicsúszik az önkormányzati (színházi és politikai) intézmények irányítása alól, amelyek megszervezték. Stefano Casi könyve ezt a rendkívüli kalandot meséli el.[16]

Egy klasszikus, nemrégiben újra kiadott könyvben *(Marco Cavallo)* Scabia egy másik úttörő kísérletét találjuk, amely a trieszti pszichiátriai kórházhoz kapcsolódik. Ezt az intézményt Franco Basaglia vezette, az úgynevezett „180-as törvény" atyja, amely később eltörli a bolondok menedékhelyeit Olaszországban.[17] Ez 1972 és 1973 között történt. Ez volt az első olyan színházi tevékenység, a szó legtágabb értelmében, amely egy totális intézményben valósult meg, legalábbis Olaszországban.

A részvétel fogalmának populista, demagóg torzulása láttán szükséges kérdőre vonni manapság mindazt a fogalmi apparátust, amit én „részvételközpontú

[16] Stefano Casi: *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
[17] Giuliano Scabia: *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976. (Új kiadás: Giuliano Scabia: *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alphabeta, 2011).

ideológiának" *(participationniste)* nevezek. Így jut el Rancière a néző úgynevezett „emancipációjához":

> Az emancipáció akkor kezdődik, amikor kérdőre vonjuk a nézés és a cselekvés közötti ellentétet [...]. A néző is cselekszik, mint a tanuló vagy a tudós. Figyel, kiválaszt, összehasonlít, értelmez. Az, amit lát, összeköti mindazokkal a dolgokkal, amelyeket más színpadokon, más típusú helyszíneken látott. A saját költeményét komponálja a megtekintett költemény elemeiből. [...] Pont ez a lényeg: a néző akkor lát, érez és ért meg valamit, amikor saját költeményét hozza létre, ahogyan azt a színészek, dramaturgok, rendezők vagy performerek teszik, a maguk módján.[18]

Ez azt jelenti, hogy magunk mögött hagyjuk azt a leegyszerűsítő logikát, amely az „ok és okozat feltételezett egyenlőségén" alapul, és amely szerint „[a művész] azt feltételezi, hogy azt észlelik, érzik és értik, amit ő ültetett el a dramaturgiájában vagy a performanszában". Egyúttal kénytelenek elfogadni és nem összemosni a „két elvágólagos távolságot": „A művész és a néző között, ugyanakkor inherens módon magában az előadásban is feszül egy távolság, hiszen az spektákulum, autonóm dolog, amely a művész ideája és a néző érzékelése vagy megértése között jön létre."[19]

Mindebben nincs újdonság. Olyan dolgokról van szó, amelyeket a színháztudomány, különösen a szemiológia, több ízben megpróbált tisztázni, legalábbis az 1980-as évektől kezdődően. Mindenesetre Rancière rendkívül pontosan világít rá a lényegre, gondolataiból kiindulva visszaadhatjuk a nézőnek azt a helyet, amely őt anonim, egyszerű nézőként megilleti.[20]

A továbbiakban a néző *tanulmányozásának* lehetőségét vizsgáljuk meg, különösen színész és néző relációját, amit régóta „színházi viszonyként" neveztem el.

Legalább három szinten mozoghatunk a néző tanulmányozása érdekében:

1. A recepció története a különböző korszakokban és a különböző országokban;
2. a színházi szakemberek által javasolt nézői modellek vizsgálata (amivel a huszadik században részletesen foglalkoztam);
3. elméleti modellek kidolgozása.

[18] Rancière: *Le spectateur*, 19. Saját fordítás. Egy eltérő szövegverzió fordítása található itt: https://exindex.hu/hu/nem-tema/az-emancipalt-nezo/

[19] Uo., 20.

[20] Lásd ehhez Annalisa Sacchi: Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo, *Biblioteca Teatrale*, vol. 91–92, 2009/3–4, 87–103; uő: Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale, *Culture Teatrali*, 2011/21, 177–191.

Itt szeretnék néhány záró elmélkedést tenni erről a harmadik szintről, az elméleti modellek kidolgozásáról. Elsőként megfigyelhetjük, hogy a nézőről és a színházi kapcsolatról szóló kutatások egy kissé megtorpantak, jóllehet ígéretesen indultak. Gabriele Sofia egy 2013-ban megjelent könyvében így ír: „Ha meg akarnánk határozni egy *ubi consistam*ot azoknak a komplex és sokféle gyakorlatoknak az együttesében, amelyet színháznak nevezünk, akkor ez talán éppen a nézővel való kapcsolat keresése lehetne. Ha van terület, ahol a színháztudományi kutatások hiányosnak bizonyulnak, akkor az éppenséggel a néző tanulmányozása."[21]

Úgy gondolom, hogy ez egy kissé sarkos ítélet, bár a helyzet nem sokat változott az elmúlt tizenkét évben. Annak ellenére, hogy az 1970-es évektől terjedelmes interdiszciplináris irodalom látott napvilágot a témában, úgy tűnik, hogy a néző továbbra sem része azoknak a kísérleteknek, amelyeknek teoretikus tárgya lehetne, vagy amelyekben tudományos módszerekkel vizsgálnák. Mindazonáltal be kell vallanom, hogy egyáltalán nem osztom azokat az álláspontokat, amelyek – ellentétben Sofia szemléletével – napjainkban újra és javított formában próbálják visszahozni a nézői élmény régi, kissé misztikus felfogását, amolyan tünékeny (efemer) és kimondhatatlan tapasztalatként, amely egy visszahozhatatlan, örökre elveszett pillanatban gyökerezne, még annak számára is, aki átélte, hiszen utólag már csak *tanúként* beszélhet róla. Azaz, valójában, (saját) emlékezetének torzított közvetítésen keresztül.[22]

E helyütt egy fontos különbséget kell tennünk. Nyilvánvaló, hogy a színházi esemény – vagyis a színész és néző kapcsolata, amely ennek szívét-lelkét, ha nem épp a lényegét alkotja – mint olyan, örökre elveszett, minden lehetséges dokumentáció és tanúságtétel ellenére is.

Ez a tény azonban korántsem zárja ki annak lehetőségét, hogy ezt az eseményt, és így azt a színházi relációt, amelyet előidéz, és amelyben létrejön, tudományos vizsgálat tárgyává tegyük történeti, társadalmi-kulturális, antropológiai stb. adatok segítségével, amelyekbe beágyazódik egyrészt az esemény *előfeltételeinek* (a néző oldaláról: elvárási horizont, szokások, befogadói kompetencia, társadalmi-kulturális meghatározottságok, motivációk stb.), valamint rövid, közép- vagy hosszú távú *következményeinek* vagy *hatásainak* révén. Az utóbbi kapcsán mindenekelőtt Sofia definíciójára hagyatkoznék: „emlékezetünkben, a néző személyes tapasztalatában fennmaradt nyoma egy előadásnak".[23]

[21] Gabriele Sofia: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

[22] Lásd például Marco Pustianaz: La presenza dello spettatore, *Culture Teatrali*, 2011/21, 191–206.

[23] Sofia: *Le acrobazie dello spettatore*, 24.

Ezzel kapcsolatban Sofia felidézi, hogy az olasz színháztörténet kiemelkedő teoretikusa, Fabrizio Cruciani egyik utolsó írásában úgy véli, hogy „a színház épp abban az értelemben tartós, hogy tovább él a nézőkben, az ő tapasztalatukban és emlékezetükben, jóllehet általában múlékony művészetnek tartják".[24] Sofia rámutat, hogy „hogy épp a tapasztalat – eme objektív és szubjektív elemek megbonthatatlan egysége – jelenti az előadás végső célját, egyedül ez »marad« az előadásból".[25]

Egy színházi esemény előfeltételeinek és következményeinek, más szóval a színész-néző kapcsolat múltjának és jövőjének tanulmányozása lehetővé teszi számunkra azt is, hogy megközelítsük a jelenét, és ezáltal a színházi élményt mint olyat, és valamilyen módon megérintsük, még ha úgymond mindig aszimptotikusan (közelítőleg) is.[26]

Forduljunk ismét Gabriele Sofiához, aki többek között Francisco Varela neurofenomenológiájának álláspontját fejti ki:

> Általánosságban elmondható, hogy a színész tapasztalatát, akárcsak a nézőét, mindig is túl intim változónak tekintették ahhoz, hogy tanulmányozható „tárgyat" alkosson. Napjainkban azonban a neurológusok és fenomenológusok együttműködéséből született sajátos kutatások a tapasztalatot olyan kialakulóban lévő rendszernek tekintik, amely elutasít minden közvetlen megközelítést, de hozzáférhető azon szintek vizsgálatán keresztül, amelyekből felépül, és azokon a kapcsolatokon keresztül, amelyekből kialakul. [...] Egy dolgot kell világossá tenni: az érzelmi állapotok, az epifániák, a választások és a látványhoz való közeledések szinte mind kiszámíthatatlanok. De a kiszámíthatatlan nem azt jelenti, hogy véletlenszerű. A néző performatív élményének tanulmányozása nem azt jelenti, hogy megértjük, mit gondol vagy érez a néző; azt jelenti, hogy megpróbáljuk azonosítani azokat az interszubjektív mechanizmusokat, amelyek lehetővé teszik, hogy a néző megkonstruálja és élvezze azt.[27]

[24] Uo.

[25] Uo., 43.

[26] Lásd Marco De Marinis: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Roma, Bulzoni, 2008, 55–56; uő: Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions, *Versus*, 1985/41, 5–20; uő: Dramaturgy of the Spectator, *The Drama Review*, vol. 31, 1987/2, 100–114; uő: *Sociology*, in André Helbo – J. Dines Johansen – Patrice Pavis – Anne Ubersfeld (éds.): *Approaching Theatre*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1987, 57–74; uő: Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence, in Tim Fitzpatrick (ed.): *Performance. From Product to Process*, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989, 173–192.

[27] Sofia: *Le acrobazie dello spettatore*, 12.

Ebben az értelemben az új teatrológia már régóta központi elméleti tárgyává tette a színész és a néző kapcsolatát. De azt is mondhatnánk, hogy ez a viszony valódi próbatételt jelent annak, amit én most megtestesült (testet öltött) teatrológiának nevezek, azaz olyan teatrológiának, amelyben a kutató teste, és ezáltal szubjektivitása is valamilyen módon játékba kerül. Ismét Varelára hivatkozva beszélhetnénk egy egyes szám első személyű módszertanon alapuló teatrológiáról is.

Varela írja: „Az elmével és a megismeréssel foglalkozó minden tudománynak egyszer szembe kell néznie azzal a kikerülhetetlen ténnyel, hogy fogalmunk sincs arról, milyen lehet az elme vagy a kogníció a mi tapasztalatunkon kívül."[28]

Sofia pontosítja: „Semmilyen tudományos elemzés, akár a színházban, akár az idegtudományi laboratóriumokban, nem zárhatja ki a szubjektív tapasztalatot. Az igazi probléma: *hogyan* integráljuk."[29]

Különösen fontos volt az a felismerés, hogy a néző – a színésznél nem kevésbé – *testtel*, valamint elmével, enciklopédikus és intertextuális képességekkel rendelkezik, és hogy *testével és testében* éli meg az előadást, azaz érzékeli, átéli, megérti, érzelmileg és intellektuálisan reagál rá.

Mindenesetre itt is egy olyan igazságról van szó, amelyet a színházcsinálók mindig is ismertek, de amelyet a színháztudomány meglehetősen későn, csak a huszadik század második felében ismert fel, egyrészt elsősorban az Új Színház kísérleteinek, másrészt a humán- és élettudományok hozzájárulásának köszönhetően.

Az elmúlt négy évtizedben különösen a színház és az élettudományok közötti találkozás fejlődött egy sor fontos nemzetközi kezdeményezésnek köszönhetően, amelyeket gyakran éppen a színház világából érkező emberek támogattak.

Elég ha csak az 1979-ben Eugenio Barba által alapított ISTA üléseit és a Jean-Marie Pradier kezdeményezésére 1995-ben Párizsban megszületett etnoszcenológiát említem. És végül a Róma III. Egyetem Clelia Falletti és Gabriele Sofia által 2009-től szervezett konferenciáit, melyeket a színház és az idegtudományok közötti párbeszédnek szenteltek. Ami az élettudományokat és különösen az idegtudományokat illeti, ezek hozzájárulása felbecsülhetetlen értékűnek látszik bizonyulni a színész és a néző közötti kapcsolat biológiai alapjainak vizsgálatában, például abban, amit már az 1980-as években a színházlátogató „előzetes interpretációjának" (vagy „prereflexív"-nek) neveztek, amely állapot összefüggésbe

[28] Idézi uo., 35.

[29] Uo., 43.

hozható a színész Barba színházi antropológiája által elméletileg meghatározott preexpresszív állapotával.[30]

Clelia Falletti szerint a színész preexpresszív állapotához a néző prereflexív állapota társul, a megértésnek az a modalitása, amely minden fogalmi és nyelvi közvetítés előtt formát ad a másokról szerzett tapasztalatainknak.

Vagy – az idegtudományoknak köszönhetően – helyet adhatnánk a néző kompetenciájában egy „motoros örökségnek",[31] amelytől függne a tükörneuronok aktiválódásának entitása egy nézőben, és következésképpen maga az előadás vagy a performansz motoros megértésének minősége is.

Például könnyen feltételezhetjük, hogy egy klasszikus táncos, mikor egy klasszikus táncelőadással szembesül, sokkal jobb motoros megértésre lesz képes, mint egy olyan néző, akinek kevés vagy semmilyen gyakorlati ismerete nincs e tekintetben. És ugyanez nyilvánvalóan érvényes egy modern táncosra is, mikor egy modern táncelőadással szembesül. De vajon tényleg biztosak vagyunk-e abban, hogy a jobb motoros megértés mindig jobb intellektuális megértést és erősebb érzelmi és empátiás reakciót garantál?

Nyilvánvalóan el kell kerülnünk, hogy egyik determinizmusból (kognitív, szemiotikai, logocentrikus) a másikba kerüljünk (biológiai vagy neurobiológiai). Ám kétségtelenül szükségessé vált a nézői kompetencia rendelkezésünkre álló modelljeinek radikális újragondolása, és az általam korábban javasolt „befogadói előfeltételek színházi rendszerében" sokkal több helyet kell biztosítani a testnek, például az imént említett motoros örökségnek.[32]

Mindenesetre nyilvánvaló a multidiszciplináris felfedezések és javaslatok színházelméletre gyakorolt hatásának jelentősége. Gondolhatunk az „embodied theatrology" (testet öltött színháztudomány) fogalmára, ahol a kutató teste és ezáltal szubjektivitása valamilyen módon játékba kerül.

Eljött az ideje, hogy a színháztudósok megküzdjenek azzal, amit az amerikai David Chalmers az idegtudományok nehéz problémájaként definiált („a tudatosság igazán nehéz problémája a *tapasztalat* problémája"), és amit Gabriele Sofia megpróbált a színháztudományok területére is bevinni: „Akár a színházban,

[30] A „preexpresszivitás" fogalmáról lásd Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Regős János, Rideg Zsófia, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020, 211.

[31] Ezen a ponton Elodie Verlinden javaslatára utalok, melyet a *Spectacle vivant et interdiscipline* (Bruxelles, 2011. április) szimpóziumon fejtett ki. Könyv alakban megjelent: André Helbo – Catherine Bouko – Elodie Verlinden (eds.): *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013. (Lásd még uő: *Danser avec soi*, in André Helbo [ed.]: *Performance et savoirs*, Bruxelles, de Boeck, 2011, 157–169.)

[32] Vö. Marinis: *Capire il teatro*; uő: *Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions*; uő: *Dramaturgy of the Spectator*; uő: *Sociology*; uő: *Cognitive Processes in Performance Comprehension*.

akár az idegtudományi laboratóriumokban, a tudományos elemzés nem zárhatja ki a szubjektumot. Az igazi probléma az, *hogyan* integráljuk."[33]

E munka nagy része még hátravan. De vannak fiatal teatrológusok szerte a világon, akik interdiszciplináris szempontból nagyon jól felkészültek. Rajtuk a sor, próbálkozzanak!

Fordította: Sepsi Enikő

Irodalomjegyzék

Agamben, Giorgio: Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo, in Guy Debord: *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990, 240–241.

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Regős János, Rideg Zsófia, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2020.

Casi, Stefano: *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, Budapest, Balassi, 2006.

Eco, Umberto: *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Grotowski, Jerzy: *A szegény színház felé*, ford. Liszkai Tamás, KRE–L'Harmattan, 2023.

Helbo, André – Bouko, Catherine – Verlinden, Elodie (eds.): *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Marinis, Marco De: *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

Marinis, Marco De: Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions, *Versus*, 1985/41, 5–20.

Marinis, Marco De: Dramaturgy of the Spectator, *The Drama Review*, vol. 31, 1987/2, 100–114. https://doi.org/10.2307/1145819

Marinis, Marco De: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Roma, Bulzoni, 2008.

Marinis, Marco De: *Sociology*, in André Helbo – J. Dines Johansen – Patrice Pavis – Anne Ubersfeld (eds.): *Approaching Theatre*, Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1987, 57–74.

[33] Gabriele Sofia: Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (eds.): *Nuovi Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, 83.

Marinis, Marco De: Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence, in Tim Fitzpatrick (ed.): *Performance. From Product to Process*, Sydney, Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989, 173–192.

Pustianaz, Marco: La presenza dello spettatore, *Culture Teatrali*, 2011/21, 191–206.

Rancière, Jacques: *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008. https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2008.01

Sacchi, Annalisa: Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo, *Biblioteca Teatrale*, vol. 91–92, 2009/3–4, 87–103.

Sacchi, Annalisa: Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale, *Culture Teatrali*, 2011/21, 177–191.

Scabia, Giuliano: *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976.

Sofia, Gabriele: Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia, in Clelia Falletti – Gabriele Sofia (eds.): *Nuovi Dialoghi tra Teatro e Neuroscienze*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, 75–93.

Sofia, Gabriele: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

Verlinden, Elodie: Danser avec soi, in André Helbo (ed.): *Performance et savoirs*, Bruxelles, de Boeck, 2011, 157–169. https://doi.org/10.3917/dbu.helbo.2011.01.0157

A NÉZŐKUTATÁSOK MÓDSZERTANA

Sepsi Enikő

Eddigi eredmények

A színházantropológiai kutatások terén a Károli Gáspár Református Egyetemen működő Rítus, Színház és Irodalom Kutatócsoportunk által végzett munkáról a *Poetic Rituality in Theater and Literature*[1] című kötetünkben, továbbá több egyéni publikációban (monográfiában, tanulmányokban) adtunk számot. Fontos állomása volt a munkának Eugenio Barba és Nicola Savarese enciklopédikus, egyszerre elméleti és gyakorlati színházantropológiai kézikönyvének *(A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár)* megjelentetése is a Károli Könyvek sorozatban.[2] A megjelenést személyes találkozások és nyilvános beszélgetések övezték. A kutatási eredményeket a Károlin folyó színháztudományi képzésbe is beépítettük a mintatanterv-átalakítások során, ezzel több évtizedes adósságot dolgoztunk le. A kutatómunka továbbfolytatódott a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori programjában mind a publikációk, mind a művészetantropológiai, valamint a művészetszociológiai elméleti kurzusok bevezetésével. De miért említjük meg a színházantropológiai eredményeket egy színházszociológiáról szóló kötetben? Azért, mert Patrice Pavisszal együtt valljuk, hogy a szociológia szinte belemenekül az antropológia behatárolatlan területére, valószínűleg azért, mert az egyedi, lokális eredmények helyett az egyetemesebb, kevésbé társadalmi rálátást választják a kutatók.

A színházszociológia területén talán ezen oknál fogva is kevesebb eredmény született eleddig Magyarországon. Ezek közül bizonyosan a legfontosabb elméleti eredmény a Demcsák Katalin, Imre Zoltán és P. Müller Péter által szerkesztett *Színház és szociológia határán* című kötet,[3] benne Maria Shevtsova és

[1] Johanna Domokos – Enikő Sepsi (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2021.

[2] Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Rideg Zsófia, Regős János, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021.

[3] Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*, Budapest, Kijárat, 2005.

Claudio Meldolesi tudományági határokat és interdiszciplináris kölcsönhatásokat taglaló tanulmányainak magyar fordításával, illetve Imre Zoltán nézőkutatásokról szóló írásával, továbbá Demcsák Katalin előszavával.

A nagymintán alapuló felmérések meglehetősen költségesek is. Közönségfelméréseket – elsősorban, de nem kizárólag színházi megrendelésekre – gyakrabban végeznek Európa-szerte, de a befogadáskutatás területén kevés nagymintájú kérdőíves vizsgálat született, s ezeknek a kis, maximum ötvenfős mintájú felméréseknek is alig-alig elérhetőek az eredményei. A Károli Gáspár Református Egyetemen és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen formálódó kutatások résztvevői arra vállalkoznak, hogy a kutatások módszertanával kapcsolatos összefoglalókat írnak, továbbá kérdőíves és fókuszcsoportos felméréseket végeznek szakdolgozó és doktorandusz hallgatók bevonásával.

A korábbi nemzetközi STEP (Project on European Theatre Systems) kutatások által kifejlesztett kérdőív nem társadalmi (például demográfiai) adatsorokra fókuszált, hanem a nézői élmények feltérképezésére. Ezért tudjuk jól használni a hallgatói és kutatói munkák módszertani iránytűjeként. Szabó Attila és Balkányi Magdolna kötetbeli tanulmánya ennek a lehetőségeit járja körül. A kötet 9. sz. mellékletében található az a kutatásmódszertani szempontok szerint módosított kérdőív, amelyet a további kutatások számára ajánlunk az eredeti STEP kérdőív helyett. Az SZFE doktori iskolájában folyó színházszociológiai kutatások során már ezt a módosított kérdőívet és annak célzott optikájú változatait használjuk.

A nézőkutatások, ezen belül is a befogadásvizsgálatok

A 20. század a befogadáselméletek százada. A befogadásesztétika a rejtett vagy ideális (szuper) olvasóból indul ki – azaz virtuális konstrukció, amely olyan befogadót feltételez, aki a műalkotás teljességének elvileg bármely értelmezési lehetőségéhez szükséges előzetes tudással rendelkezik. Az empirikus kutatások leginkább a művészetszociológia területéhez tartoznak, melynek részeként a nézőszociológiát alapvetően két területre oszthatjuk: a nem egyéni vizsgálatra alapuló közönségfelmérés a fogyasztói szokásokat vizsgálja, és a mögöttük álló demográfiai trendekre összpontosít; a befogadáskutatás pedig az egyes nézőben lezajló folyamatokat vizsgálja különböző tudományágak, így az antropológia, a pszichológia, a kognitív tudományok, a szociológia stb. eszközkészletével.

A befogadóról sokféleképpen gondolkodott az egyetemes kultúra az ókor katharsziszelméletétől a moderni kori fordulatig, a befogadásesztétikáig. A passzív befogadó képe mellé felsorakozott az Umberto Eco-féle nyitott mű egyik

minősített esetében megjelenő társalkotó fogalma. Abbas Kiarostami (1940–2016) *Shirin* (2008) című filmjében a nézőtéren ülő iráni és francia (Juliette Binoche) színésznők arcát látjuk, amint a perzsa romantikus mesére, a *Koshrow és Shirin*-re alapuló filmet nézik. A filmből csak a hangeffekteket halljuk, de a színésznők arcán megjelenő reakciókból következtetünk a történet alaptónusaira.[4] Kiarostami *24 Frames* című alkotása a látvány ablakszerű bekeretezettségének szükségességét állítja elénk, ami a reneszánsz óta meglévő esztétikai gyakorlat modern filmes megjelenítése, a befogadó igényeinek visszahatása az alkotásra.[5] Ez a két példa is jól mutatja, hogy a nézés, a befogadás módja és körülményei a 20. századtól kezdve gyakorta lesznek a művészeti alkotások témái.

A kérdőíves módszer

Színházi előadás során Herbert Schälzki mért befogadói érzelmeket Németországban, azonban vizsgálatai nem váltak széles körben ismertté. Patrice Pavis színházi szemiológus kurzusai keretében végzett, nem publikált kérdőíves vizsgálatai 30-40 emberre terjedtek ki. Az ő előadás-elemzési kérdőíve az 1980-as években született, s kiegészítésekkel használható konkrét előadásokkal kapcsolatos nézőkutatásokra.[6] A kérdőív tizenegyedik pontjában foglalkozik a nézővel, hét kérdésen keresztül. A kérdések arra vonatkoznak, hogy az előadás milyen színházi intézmény keretein belül zajlik, mit vár a néző az előadástól, külön kiemelve a szöveget, a rendezőt és a színészeket. Szükségesek-e az előadás értékeléséhez előfeltételek, hogyan reagál az előadásra a közönség, mi a néző szerepe a jelentésképződésben (a javasolt olvasat egy- vagy többszólamú), melyek voltak azok a képek, jelenetek, témák, amelyek megszólították a nézőt, és megmaradtak benne.

Az elemzéshez Pavis a Georges Gurvitch által javasolt színházszociológia különböző ágaiból indul ki. Gurvitch azt javasolja, hogy ezekben a kutatásokban kerüljük el a túl mechanikus technikát, amely nem teszi lehetővé, hogy észleljük a különféle közönségek létét, kohéziójuk különböző fokát.

Az empirikus szociológia mennyiségi adatokat halmoz fel a közönség társadalmi-szakmai összetételéről. Vizsgálati kategóriái:

- a közönség társ-demográfiai összetétele;
- az előadás kiválasztásának tényezői;

[4] Movies: Exclusive Clip: 'Shirin', *The New York Times*, 2010. augusztus 25. https://www.youtube.com/watch?v=Lxf5Df1a3fI (Letöltés: 2024. augusztus 1.)

[5] *24 Frames – Trailer.* https://www.youtube.com/watch?v=FNSlQ9mmJ4M (Letöltés: 2024. augusztus 1.)

[6] Patrice Pavis: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 42–43.

• helyárak: soknak tűnnek vagy még épp megfelelőnek;
• a rendezésről (színrevitelről) hallott vélemények;
• milyen nézőtípusnak gondolja magát: tudatlan, tapasztalatlan, műveletlen, nehézkes, régimódi, feltétlen hívő, beavatott.

Az empirikus és a teorikus között: Shevtsova kérdőíve[7]

Miként arra Patrice Pavis is felhívja a figyelmet, Maria Shevtsova Pierre Bourdieu hatására kifejlesztett egy kérdőívet az ausztráliai angol–olasz közönség számára, amelyben a közönség szociokulturális profilját vázolta fel, és különféle módosításokkal használható hallgatói szakdolgozatokhoz is:

a) A közönség társadalmi összetétele (nem, kor, etnikai csoport, iskolai végzettség, szakma).
b) A néző kapcsolata Olaszországgal (amennyiben kétnyelvű, angol–olasz előadásról van szó).
c) Az italo-ausztrál információs források ismerete és a velük való kapcsolatuk.
d) Kulturális színvonal és művészetismeret.
e) Más látogatott színházak.
f) A két játszott darab egymásra hatása és változása.
g) Javasolt témák a társulat/csoport következő előadásaihoz, rendezéseihez.
h) Milyen közönséget célzott meg a társulat?

Patrice Pavis kérdőíve[8]

Az előadás-elemzési kérdőív 11. kérdéscsoportja hivatkozik a nézőre. Gódor Lilla kötetben található tanulmánya ezt bővítette ki a *Rómeó és Júlia* előadásra vonatkozó releváns kiegészítésekkel. Az eredeti kérdéssor az alábbi:

1. *A rendezés*
   a) Mi tartja össze az előadás elemeit?
   b) Színpadi jelrendszerek közötti kapcsolat.

[7] Uo., 224. Változtattam a kérdőív fordításán: a „mise en scène" szót kevesen írják le helyesen, nem rögzült a magyar terminológiában. A *Színházi szótár* fordításakor általunk használt magyar megfelelőket alkalmazom itt is: rendezés, színrevitel, az előadás jelrendszerének egésze – kontextustól függően.

[8] Vö. uo., 42–43. Változtattam a kérdőív fordításán és struktúráján is. Lásd még Pavis *Színházi szótár*ának kérdőív szócikkét. Patrice Pavis: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006, 222–225.

   c) Koherencia vagy inkoherencia (a szöveg olvasatában, az előadás rendezői koncepciójában): min alapul?
   d) A produkció esztétikai alapelvei.
   e) Mit talál zavarónak az előadással kapcsolatban: erős és unalmas pillanatok?

2. *A szcenika*
   a) Térbeli formák: városi, építészeti, színpadi, mozdulatok által meghatározott tér stb.
   b) A nézőtér és a játéktér viszonya.
   c) A színpadi térnek és kiterjedésének dramaturgiai funkciói.
   d) A térszervezés elvei: a színpadi és a színpadon kívüli világ viszonya; a kialakított tér és a színpadra állított dráma fiktív tere közötti kapcsolatok; a megmutatott és a rejtett elemek közötti kapcsolatok.

3. *A világítás rendszere:* típusa, a fikcióhoz, előadáshoz, színészekhez való kapcsolódása.

4. *Kellékek:* típusai, funkcióik, a térhez és a színészekhez való viszonyuk; használatuk rendszere.

5. *Jelmezek:* funkcióik, rendszerük, a színész testéhez való viszonyuk.

6. *A színészek játéka*
   a) Egyéni vagy tipikus játékmód?
   b) A színész viszonya a csoporthoz: mozgások, megállítások, mozgásgörbék.
   c) Szöveg–test és színész–szerep viszonya.
   d) Gesztus, mimika, make-up.
   e) A hang minősége, a hallgatóra gyakorolt hatása, a dikcióhoz és az énekhez való viszonyulása.

7. *A zene, a hanghatások és a csend funkciója*
   a) Típusa; a fabulához és a dikcióhoz való viszonya.
   b) Mikor jelenik meg?

8. *Az előadás ritmusa (tempója)*
   a) A jelölő rendszerek ritmusa: dialógusváltás, világítás, jelmezek, gesztusok.
   b) Az előadás egészének ritmusa: folyamatos vagy megszakított ritmus, váltások, a rendezéssel való kapcsolata.

9. *A történet (fabula) az adott színrevitel olvasatában*
   a) Milyen történetet mondanak el?
   b) Milyen dramaturgiai eljárásokat használnak?

c) Milyen kétértelműségek vannak a szövegben, és hogyan tisztázza ezeket a rendezés?
d) Hogyan strukturálódik a fabula?
e) Hogyan hozza létre a színész és az előadás a cselekményt?
f) A rendezés szerint miféle műfajú dramatikus szövegről van szó?

10. *A szöveg az előadásban*
a) A fordítás jellegzetességei (adott esetben).
b) Milyen szerepet kap a drámaszöveg a színrevitel során?
c) A szöveg és a képi világ egymáshoz való viszonyulása.

11. *A néző*
a) Milyen színházi intézményben zajlik az előadás?
b) Mik voltak az előadással kapcsolatos elvárásai (óhajai, tudása, a programban található információk)?
c) Hogyan reagált a közönség?
d) A néző szerepe a jelentés létrehozásában: egyértelmű vagy többértelmű olvasatot kínálnak-e fel?
e) Milyen képekre, jelenetekre, témákra emlékszik?
f) Hogyan befolyásolja a rendezés a néző figyelmét?

12. *Hogyan lehetne notálni (fényképezni vagy filmre venni) ezt az előadást?*

13. *Mit nem lehet szemiotizálni (azaz jelekké formálni)?*
a) Az Ön előadás-interpretációjában minek nincs értelme?
b) Mely elemek nem vezethetők vissza sem valamiféle jelre, sem pedig a kifejezni kívánt jelentésre (és miért)?

14. *Milyen különleges probléma érdemel még figyelmet?*

15. *Bármilyen egyéb megjegyzés az előadást vagy ezt a kérdőívet illetően.*

André Helbo kérdőíve[9]

1. *A színpadi tér*
A színház jellege és formája? Természete (mimetikus játékos)? Térkoordináták (nyitott-zárt, magasság-mélység, hatalmas-csökkentett, üres-foglalt)? Kapcsolat

[9] Vö. Pavis: *Előadáselemzés*, 41. A fordítást az eredetivel összevetve megváltoztattam (lásd fent).

a színpad és a színpadon kívül? Milyen *esztétika* (színek, formák, *stílus*, kulturális referencia)?

2. *Tárgyak*
Eredete? Anyaga? Száma? Polivalenciája? Hasznossága? Retorikai-szimbolikus működése?

3. *Színészek*
Hány színész? Karakter-színész kapcsolat, típus-individuáció? Megjelenés, kor, nem, gesztusok, hang-dikció, jelmez? A színész társadalmi beágyazottsága: története, már játszott szerepek, egy társulathoz tartozik?

4. *Dráma*
Milyen műfaj? Milyen fabula/történet? A kommunikáció módja? Az improvizáció és a véletlenszerűség szerepe.

5. *A rendező munkája*
Hogyan emeli ki a fikciót (fikcionalizálás)? Milyen típusú referenst választ (történelmi, kortárs, fantázia...)? Hogyan osztja egységre? A folyamatosnak vagy a szakaszosnak kedvez? A vizuális vagy a hallható (beszéd, zene) van túlsúlyban?

Az Ubersfeld-kérdőív[10]

Anne Ubersfeld kérdőíve félreteszi a színházi tárgyat, és inkább annak recepciójára összpontosít.

1. *Eszközök*
a) Hogyan (nem) válik ismertté a műsor? Azonosító jelek, előfizetések, sajtóvisszhang, programok és plakátok.
b) Hogyan illeszkedik a műsor a (városi) térbe? Szomszédság, célközönség, felvállalt óhaj, építészet, kapcsolat a mindennapi élettel.
c) Hogyan kapcsolódik a műsor a történetiséghez? Egy hagyomány, egy eszköz, egy rend kihasználása/elutasítása/leleplezése.

2. *A belépés*
a) Hogyan választotta ki az előadást?
b) Hol/hogyan találta meg a jegyeket? Megérezte a pénztárcája?

[10] Vö. uo., 40. Változtattam a fordításon.

3. *Kommunikáció*
   a) Az előadás társadalmi funkciója: konvenciók, illúziók felépítése (az otthon szerepe, szünet, utóelőadás, próbák).
   b) A látványszerződés szerepe: van-e privilégiuma az előadás valamely dimenziójának: a tudásmegosztásnak, a színész/társulat jelenlétének/testének, érzelmi stimulációnak, a kommunikatív, a nem kognitív dimenziónak?

4. *A recepció*
   a) Hogyan érzékelte/értette/értelmezte az előadást?
   b) A közönség egészét megszólították?

A fentiekből látható, hogy az Anne Ubersfeld-féle kérdőív jól használható színházszociológiai kutatásokhoz. Ugyanakkor bizonyos módszertani kiegészítésre minden egyes előadástípusnál szükség van, attól függően, mi áll a vizsgálat középpontjában. A fókuszcsoportos vizsgálatok mellett érdemes a nagymintás vizsgálatokra törekedni.

Egy többszerzős kérdőívben Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Gay McAuley, Marc Fortier, Guillermo Verdecchia további elemeket is hozzátesz. Ezek a következők:

Kapcsolat

Hogyan identifikálja magát? Etnikailag, nemiségében, genderszempontból, kulturálisan és társadalmilag?
Hány éves? A hallgatóság átlagéletkora? A szereplők átlagéletkora?
Rajzolja le a teret!
Ki van a színpadon?
Kit jelenít meg a színpad? Kit ábrázol?

Szcenográfia

A nézőtér és a játéktér kapcsolata.
A tér mérete, alakja, típusa (proszcénium stb.)?
Térbeli formák: városi, építészeti, realista, formális, részletek, meghitt/idilli, absztrakt.
Színek.

A kérdőíves befogadásvizsgálat korlátai

A perceptív feltételek olyan – kognitív, pszichológiai, intellektuális, ideológiai, affektív, materiális – tényezők, amelyek strukturált komplexuma képessé teszi

a nézőt a befogadásra. Az előadás megértése az ízléskritika nyomán történik, azonban általánosítás nélkül nehéz megállapítani a közönség ízlését. Hiedelmek, vélemények, szokások, beszédmódok felmérésére lenne szükség az egyedi ízlések megállapításához, ráadásul a szociológiai megközelítés csak akkor hatékony eszköz a befogadás vizsgálatára, ha folyamatosan kiegészül más diszciplínákkal: a pszichológiával, a pszichoanalízissel, a történelemmel, a szemiológiával vagy az antropológiával. Ezek a területek egyúttal a befogadásvizsgálatok határait is kijelölik. A következőkben egy ilyen interdiszciplináris kutatást mutatunk be.

Műszeres befogadásvizsgálatok
(Sepsi Enikő – Lázár Imre – Kasek Roland)

Fókuszcsoportos bőrellenállás-mérés[11]

Lázár Imre vezetésével a színházszociológiai vizsgálódások kvalitatív társadalomkutatási eszközeként használtuk a fókuszcsoport-jellegű recepciókutatásokat. Módszertani kísérletünkben a művet megtekintő vizsgálati alanyok nemcsak Robert Wilson *Oedipus*ának felvételéről folytattak fókuszcsoport-jellegű megbeszélést, hanem a mű megtekintésével párhuzamosan bőrellenállásmérővel követtük a művészi élményt kísérő vegetatív idegrendszeri reakciókat is. Ezt a kísérletünkben a résztvevőkre felhelyezett (maximum nyolc személy párhuzamos egyidejű vizsgálatát lehetővé tevő) OSIM GSR készülékkel oldottuk meg. A megtekintett mű Robert Wilson Budapesten bemutatott *Oedipus* rendezésének huszonöt perces részlete volt. A sajátos mozgásdinamikájával, poliglott polifóniájával erőteljes perceptív-kognitív kihívást jelentő előadásra adott személyes reakciók, reflexiók mellett ez a módszer lehetővé teszi a műre adott vegetatív élettani válaszokra való reflektálást; az „embodiment" jellegű testi megélésre adott rálátást és reflexiót. Így a fókuszcsoport egyben a rejtett élményrétegek felszínre hozatalát is lehetővé teszi, ami a csoportos megbeszélés során az élményközösséget gazdagító mélységgel egészül ki.

A vizsgálat során egyben a személyek a ruminatív, személyes problémák betörésére is figyelmeztettek, és számos észlelt változás hátterében a műtől független tudattartalmak, érzetek jelentkezését jelezték, másfelől gyakran konnotatív tartalmak, néha a műről leváló gondolatívek, asszociatív „elkalandozások" fedődtek fel a fókuszcsoport megbeszéléseinek mérésfüggő reflexiói során.

[11] A kutatásokat Lázár Imre végezte az általam látott és kiválasztott előadás (*Oedipus Rex*, rendezte Robert Wilson) alapján.

Művészeti befogadásvizsgálat Noldus FaceReader8-cal[12]

A Noldus FaceReaderrel művészeti befogadást még nem vizsgáltak. A diagnosztikai szoftver alaphelyzetben a hat alapérzelem (öröm, félelem, harag, szomorúság, meglepetés, undor) egyidejű kifejezettségét méri százalékos arányban, valamint a legkifejezettebb érzelem időbeni megjelenését a reakcióidő mentén. Egyéni mérés során a reakcióidő és az empatikus készség lehet a kutatás fő iránya. Társas helyzetben mérhető vele az érzelemkifejezés gyorsasága egymáshoz képest, valamint az alapérzelmek megjelenési erősségének változása is.

A Károli Gáspár Református Egyetem stúdiójának és egy filmrendező kollégánknak a közreműködésével kialakított művészetiélmény-vizsgálatunk során gépi hangon lejátszott szöveg (csak hang), színész által előadott szöveg (csak hang) és színész által előadott élmény (hang és kép) során mértük az érzelmek kifejezésének változását. Ötven egyetemista korú felnőtt vizsgálatát végeztük el egy pszichológiai műhelymunka keretében, illetve a Benda Kálmán Bölcsészet- és Társadalomtudományi Szakkollégium Művészettudományi, Média- és Művészetpedagógiai Műhelyének hallgatóival. Öt körben vettük fel a hallgatókkal szemben felállított közeli stúdiókamerákkal az arcukat (minden arc egy azonosító számot kapott), miközben váltakozó sorrendben meghallgatták a három irodalmi részletet Scherer Péter tolmácsolásában (először az alábbi első szöveget csak hanggal, majd a másodikat hanggal és képpel is, végül a harmadik szöveget gépi hanggal; ezt a sorrendet is váltogattuk a második körtől kezdve). Egy kör tizenhat percet vett igénybe, és tíz hallgató vett részt egy körben. A kísérlet előtt minden hallgató online kérdőíves pszichológiai tesztet töltött ki, ami az empátiával, kötődéssel, érzelemkifejezéssel kapcsolatos elemzések miatt volt fontos. A kísérletet 2021 júniusában végeztük, s ennek azért van jelentősége, mert a több hónapos maszkhordás és a stresszhelyzet, továbbá a kamerák direkt beállításai (a kísérleti alanyokkal szemben egyenként egy-egy kamera) mind befolyásolhatták a kutatási eredményeket.

Garaczi László *Ovibrader* című színművéből választottunk három monológot (Dr. Kevéét a darab elejéről, a Mama fronthatásról szóló monológját, illetve a Mamát játszó Fábián Tigris monológját).[13] Garaczi László darabja egy pszichoterápiás helyzetből nő ki: Fábián Petyát a mamája elviszi Dr. Kevéhez egy bizonyos

[12] Az itt következő kutatásleírás a következő cikk jelentős részének másodközlése: Sepsi Enikő – Kasek Roland – Lázár Imre: Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus FaceReader segítségével, in Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 212–228.

[13] Garaczi László: Ovibrader, *Színház*, 44. évf., 2011/1, drámamelléklet.

problémával, ti. azzal, hogy nem tudja kimondani az anyjának, hogy „szeretlek". A túlmozgásos gyereket a doktor hipnózisban elviszi a múltjába, az óvodán keresztül egészen az anyaméhig, majd a jövőjébe, ahol egy nem túl boldog párkapcsolat vár rá sorsként. A fiú különféle genderhelyzetekbe kerül, cseteléseknek, szerepcseréknek vagyunk játékos tanúi. A darab humoros, de ironikus is egyben, akárcsak a kiválasztott, sötét jövőt sejtető monológok:

> TERAPEUTA Jó estét, doktor Keve László vagyok, gyermekpszichológus. *(Megnézi az óráját)* Amíg jön a következő kis páciensem, mesélek önöknek. Fiatal koromban egy évet Indiában töltöttem, és Kalkuttában összebarátkoztam egy Rádzsán nevű taxisofőrrel. Rádzsán egyszer meghívott magához vendégségbe. Ismertem egy ideje, de csak ott nála derült ki, hogy a felesége, akit Amitának hívtak, és akiről mindig szeretettel beszélt, nem ember, hanem egy fa. Nem lány, nem nő, nem asszony, hanem egy fügefa. Régen Indiában a fiúk csak akkor nősülhettek, ha az idősebb bátyjaik találtak már maguknak asszonyt, emiatt előfordult, hogy a bátyot összeházasították egy fával. Azt hittem, manapság már nem létezik ez a szokás. Egy fügefa a kert közepén, igen, ő volt Rádzsán törvényes hitvese. Bemutatott neki, az asszony kecses ágain gyümölcsöt érlelt. Úgy láttam, szemérmes természet, de nem minden csáberő híján. Eltöltöttem a barátommal egy szép estét abban az illatos kertben, Amita végig ott állt mögöttünk, szerényen és szótlanul, a háttérbe húzódva. Hagyta, hogy a férfiak beszélgessenek. Néha susogott közbe a leveleivel.[14]
>
> MAMA Ez az idő. Fronthatás, egész nap szédelgek. A hátam majd beszakad. Mindent nekem kell csinálni. Szakad rólam a víz. Bedagadt a bokám, alig tudok menni. Mi ez a szörnyű ruha rajtad? Hogy nézel ki? Peti, te őszülsz? Korán kezded. Ennyi idős koromban nekem hollófekete volt a hajam.
>
> Mutatták a híradóban azt a balesetet, teljesen szétlapítottak három embert, egy egész családot, csupa vér meg agyvelő volt minden, te szanaszét külön a feje meg a lába, én meg idegeskedek, mert sose telefonálsz. Az idegeim cafatokban. Sose tudom, hol vagy, mit csinálsz. Nem telefonálsz, tőled akár meg is halhatok. Vagy kirabolnak.
>
> Milyen a füled, retkes? Mosakszol te, fiam? Anyádnak soha ne próbálj hazudni, úgyis észreveszem. A Ficsor Ferikének itt szemben Audija és hobbitelke van, annyi idős, mint te, csak úgy mondom.
>
> Nagyon hallgatsz, unod a banánt, mi, unod szegény anyádat. Ennyit ettél? Kész, vége? Na hiszen, meg vagyok veled áldva. Javíthatatlan vagy. Minek főzök? Nem tudom.[15]

[14] Uo., 1.

[15] Uo., 9.

MAMA. Egyszer láttam valakit a tévében, aki azt mondta, hogy ő nem ember. Próbált alkalmazkodni, szocializálódni, úgy viselkedni, mint az emberek, de nem ment. Aztán rájött, hogy azért nem megy, mert ő igazából nem is ember, hanem egy... tigris. Igen. Kívül ember, de belül tigris. És ezért aztán fokozatosan elkezdte magát átműttetni. A fülét hegyesre vágatta, szilikonos pofabetétet csináltatott, fogait élesre reszeltette, hosszú, fehér szőröket csavaroztatott az arcába. És most boldog és kiegyensúlyozott. Ahogy néztem ezt a tigrisembert, hirtelen láttam, hogy tényleg nem ember. Hasonlított egy emberre, de tigris volt. Sokat gondolkodtam ezen. És akkor rájöttem, hogy velem is ez van. Én sem vagyok az, akinek látszom. Nem, én bárány vagyok.[16]

A vizsgálatokkal eredetileg szerettük volna megerősíteni vagy cáfolni Buda Béla tézisét, miszerint a filmnézés jobban segíti az empátiás képességek fejlesztését, mint az irodalom olvasott vagy hallott (felolvasott) formában. Időközben a kapott adatok és a teszteredmények összevetése az empátia mentén, de a személyiség és a kötődés irányába vitték a kutatásainkat.

A vizsgálati módszer

A vizsgálat tárgya az online önbevalláson alapuló kérdőívekkel gyűjtött és az ingeranyagra – mesterségesen generált hang, emberi hang és annak mozgóképpel kiegészített verziója – adott, kamerákkal rögzített viselkedéses válaszok szoftveres elemzéséből nyert adatok alapján az empátia, a kötődés és az arcon megjelenő érzelmek összefüggéseinek feltárása.

A Covid–19 első hullámának csillapítása érdekében hozott járványügyi korlátozások nagyban befolyásolták a kutatás menetét, valamint az alanyok kognitív és affektív állapotát, mely feltételezhetően a figyelmi kapacitás csökkenésében is megnyilvánult.

A vizsgálati minta alanyai (N = 457) közül végül húsz fővel sikerült felvenni a teljes – videóelemzéssel is feldolgozott – adatsort, akik közül tíz férfi (28–51 év között, átlagéletkor 36,6 év) és tíz nő (19–48 év között, átlagéletkor 31,8 év) volt.

[16] Uo., 11.

A kérdőíves vizsgálatok

Az empátia mérésére használt eszközünk hatfokú Likert-skálán mér, kidolgozása Deutsch és Madle[17] nevéhez fűződik, magyar nyelvre pedig Buda Béla[18] ültette át. A harminchárom állítás közül tizenhét pozitív, tizenhat pedig negatív előjelű, az egyetértés a pozitív előjelű válaszok esetén az azonosulás, míg a negatívak esetében az elutasítás jelent magasabb empátiapontszámot.

A teszt alfaktorai az empátiás készség különböző dimenzióit mérik – az emocionális ragályra való hajlam (10. és 20. állítás), az ismeretlen személyek érzéseinek megértése (15. és 28. állítás), szélsőséges érzelmi válaszkészség (8. és 23. állítás), tendencia a megrendülésre mások pozitív élményeinek hatása alatt (14. és 22. állítás), tendencia a megrendülésre mások negatív élményeinek hatása alatt (16. és 30. állítás), együttérzés tendenciája (26. és 33. állítás), készség arra, hogy kapcsolatban legyünk olyan személlyel, akinek problémája van (12. és 21. állítás) –, és ezért kiválóan alkalmas a különböző érzelmi-értelmi meghatározottságú struktúrák érzelemkifejezéssel történő összehasonlító elemzésére.

A kötődés mérése a PBI (Parental Bonding Inventory) és az RSQ (Relationship Scale Questionnaire) magyar nyelvű, validált verzióival történt.

Az 1979-ben publikált *Szülői Bánásmód Kérdőív*vel (PBI)[19] a korábban használt kérdőívektől eltérő módon nem attitűdökre, hanem konkrét viselkedéses jegyekre kérdeznek rá, miközben újat hoznak abban is, hogy a szülő helyett a gyermekkori emlékekre vonatkozó kérdéseket tesznek fel. Az eredmény így a gyermekkori szülői bánásmód percepcióját méri a szülő-gyermek kapcsolat szempontjából fontosnak tartott szeretet–elutasítás, függetlenség bátorítása – korlátozás dimenziókban.

A válaszadók huszonöt állítást értékelnek páros Likert-skálán annak megfelelően, hogy azt mennyire tartották jellemzőnek anyjuk, illetve apjuk viselkedésére életük első tizenhat évében.[20] Az első faktor a „szeretet-törődés" vs. „elutasítás" (Care vs. Rejection), a másik a „túlvédés" vs. „függetlenség" (Overprotection vs. Independence/Encouragement) dimenziót méri. A magyar változat abban különbözik az eredetitől, hogy a két eredeti helyett három faktort használ: az eredeti bipoláris „Overprotection" faktort a magyar vizsgálatban két külön

[17] Francine Deutsch – Ronald A. Madle: Empathy: Historic and current conceptualizations, measurement, and a cognitive theoretical perspective, *Human Development*, vol. 18, 1975/4, 267–287.
[18] Buda Béla: *Az empátia – a beleélés lélektana*, Budapest, Gondolat, 1985.
[19] Gordon Parker – Hilary Tupling – Les B. Brown: A Parental Bonding Instrument, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 52, 1979/1, 1–10.
[20] Tóth Ildikó – Gervai Judit: A szülői bánásmód kérdőív (H-PBI). A parental bonding instrument (PBI) magyar változata, *Magyar Pszichológiai Szemle*, LIV. évf., 1999/4, 551–566.

faktorra bontották, így a „túlvédés" skála mellett a H-PBI-ben megjelenik a „korlátozás" faktor is (hat tétel).

Az RSQ-t felnőttkori kötődésstílusok mérésére fejlesztették ki, négyféle alapvető kötődési stílus meghatározásával. A kötődési minták egy személy önmagáról és másokról kialakított képének (pozitív vagy negatív) kombinációja alapján határozhatóak meg.[21] A négy kötődési stílus: biztonságos, aggodalmaskodó, elkerülő és bizalmatlan. A kérdőív harminc tételt tartalmaz, amiből öt a biztonságos kötődésre vonatkozik, öt kérdés az elkerülőre, négy az aggodalmaskodóra és négy a bizalmatlan kötődésre.[22]

A Noldus FaceReader8

A Noldus FaceReader8 a legrobusztusabb automatizált rendszer az arcképek számos speciális tulajdonságának felismerésére, beleértve a hat alapvető arckifejezést (öröm, szomorúság, düh, meglepetés, félelem és undor). A FaceReader emellett képes felismerni a „közömbös" érzelmi állapotot is. A népszerű Viola–Jones-algoritmussal ismeri fel az alany arcát, melyről pontos 3D-modellt készít több mint ötszáz kulcspont (háló) és az arc textúrájának felhasználásával, miközben a Deep Learning gépi tanulási technikát használja az arc elemzéséhez, még akkor is, ha annak egy része rejtve van. A szoftver mesterséges neurális hálózattal osztályozza az érzelmi kifejezéseket, mely lépések olyan adatokat eredményeznek, mint az alapkifejezések, egyéni kifejezések, fejorientáció, tekintet iránya, személyi jellemzők, valencia és arousal, valamint szívritmus és szívritmus-variabilitás. Egy 2018-ban végzett validációs vizsgálat[23] szerint a FaceReader8 az akkor elérhető főbb érzelemosztályozó szoftverek közül a legjobb teljesítményt nyújtotta, átlagosan 88% pontossággal. A FaceReader továbbfejlesztett változata (8.1 verzió) a gyártó szerint még ennél is magasabb, 96%-os eredményt ért el.

[21] Kim Bartholomew – Leonard M. Horowitz: Attachment Styles among Young Adults. A Test of a Four-category Model, *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 61, 1991/2, 226.

[22] Csóka Szilvia et al.: Kísérlet a felnőttkori kötődés mérésére – a kapcsolati kérdőív (Relationship Scale Questionnaire) magyar változata, *Pszichológia*, 27. évf., 2007/4, 333–355.

[23] Sabrina Stöckli – Michael Schulte-Mecklenbeck – Stefan Borer – Andrea C. Samson: Facial Expression Analysis with AFFDEX and FACET. A Validation Study, *Behavior Research Methods*, vol. 50, 2018/4, 1446–1460.

Elemzések

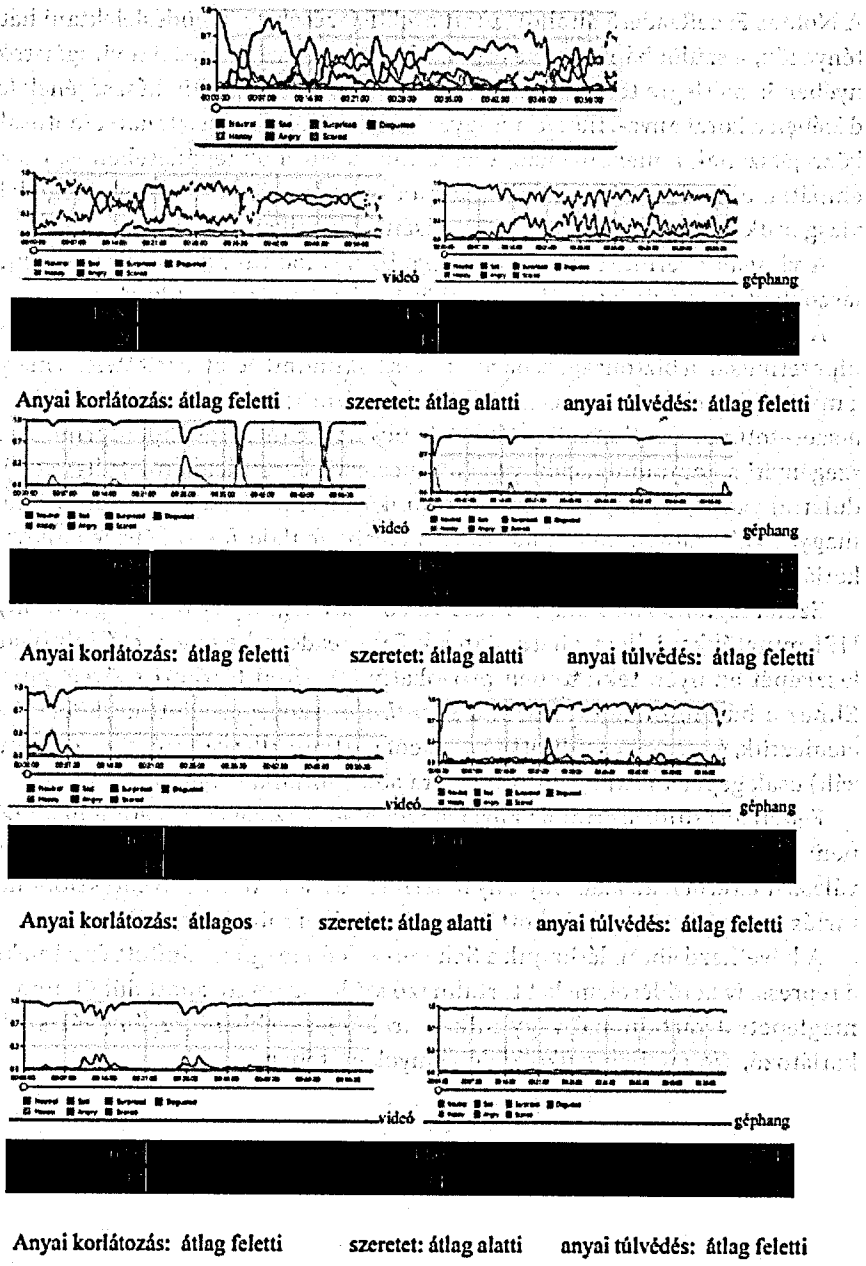
Az interpretáló színész, Scherer Péter arcának beszéd közbeni Noldus-elemzését összevetve a hallgatóság arcelemzésével, megállapítható, hogy a neutrális érzelmi tartomány dominál mindhárom szöveg esetén, eltérő mértékű, de 40%-ot összesen meg nem haladó meglepetés, harag és undor színezetekkel. Meglepő eredmény az is, hogy a vizuális és hangélmény együttesénél az átlagok alacsonyabban vannak, mint a csak hang eredménynél, amiből több következtetés is levonható: a színész túlnyomóan neutrális mimikája empatikusan torzítja a befogadó mimikáját az érzelmek tekintetében, illetve hogy a csak hangzás közbeni érzelmi intenzitás azért nagyobb, mert ez a forma feltehetően több teret enged a képzelőerőnek. Az általunk egyébként humorosnak, de a szülő-gyermek kapcsolat tekintetében provokatív tartalmúnak tekintett és az alábbiakban részletesen elemzett *Fronthatás* című Garaczi-szövegnél jelentkező negatív arckifejezések markánsan és differenciáltan tükröződtek az érintett vizsgálati személyek mimikai válaszaiban. A gépi hang mechanikussága és tagolatlansága okán többször eredményezett átmeneti derültséget.

Scherer Péter arca a *Fronthatás* interpretálásakor 60%-ban semleges, 20%-ban undort, 10%-ban haragot és 5%-ban meglepetést fejez ki, erős negatív valenciával. A Dr. Kele monológ elmondásakor 60%-ban neutrális, 20%-ban meglepett és 15%-ban örömteli arckifejezés jelenik meg erős pozitív valenciával. A Tigris monológban az érzelmek valenciája 0 közeli, 70%-ban semleges, 10-10%-ban jelenik meg minimális valenciával az undor és a meglepetés.

A mimikai válaszok az alacsony empátiás összpontszámú vizsgálati alanyok körében a Noldus FaceReader által talált uralkodó semleges arckifejezést színező dühös, szomorú, meglepett, undorodó válaszok színképét mutatják; az átlagnál magasabb pontértékű vizsgálati alanyoknál azonban a derűs arckifejezés az uralkodó a meglepett, illetve az elvétve jelentkező dühös vagy szomorú arckifejezések mellett.

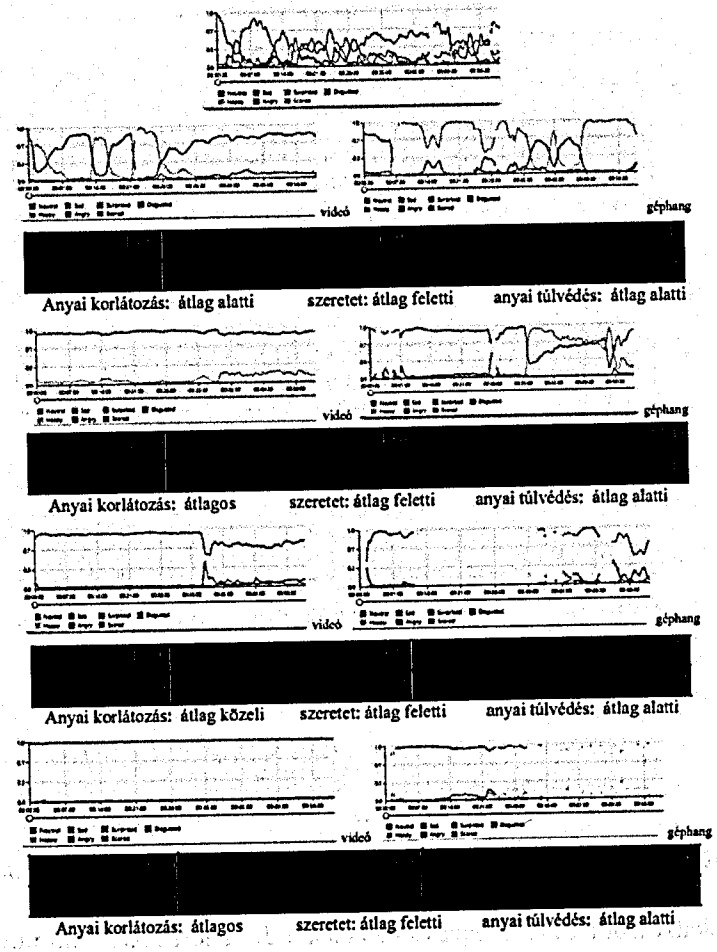
A teljes vizsgálati mintában az empátia skálamutatóit és a Noldus FaceReader8 eszközzel vizsgálható arckifejezések képét összevetve az 1. ábrán látható eredményeket kaptuk.

| | | |



2. ábra. Szeretethiányos anyai bánásmóddal jellemezhető alanyok mimikai képe.

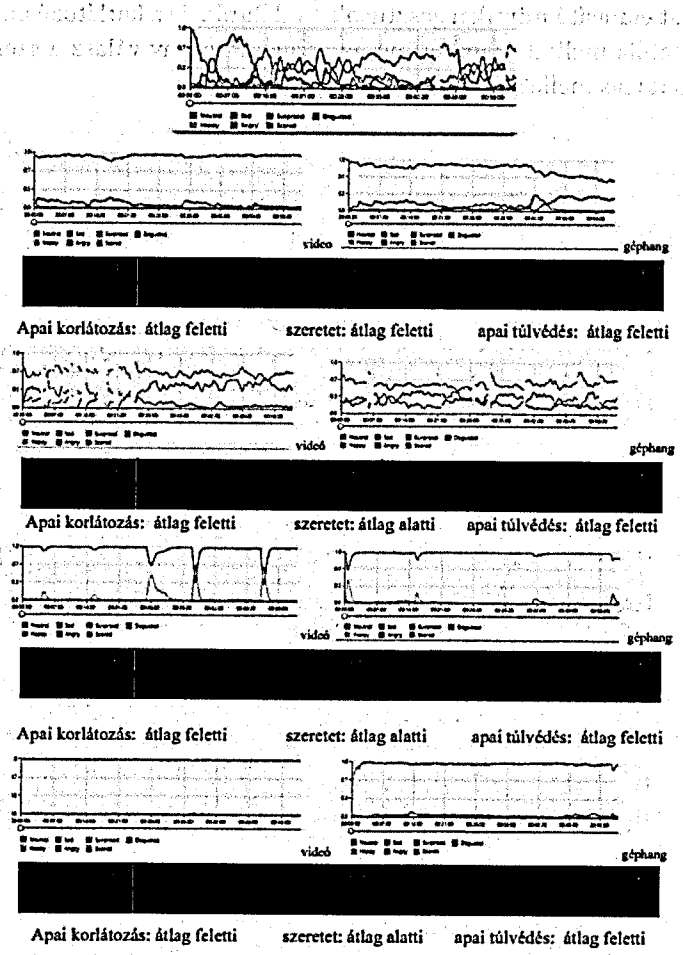
Ezzel szemben a szeretetteljes, de nem korlátozó, bizalmi magatartásra utaló anyai bánásmód skálaértékeit mutató személyeknél a mimikai mintázat markáns pozitív arckifejezést (derű, meglepetés) mutat, vagy a represszív szülői szövegtartalmakat elutasító mimikai gesztusokat találunk, de a korlátozó anyai magatartás mutatója mellett szembetűnő az érzelemszegény válasz a szeretetteljes szülő magatartás mellett is.



3. ábra. Szeretetteli anyai bánásmód által jellemzett személyek FaceReader8-mimikaképe.

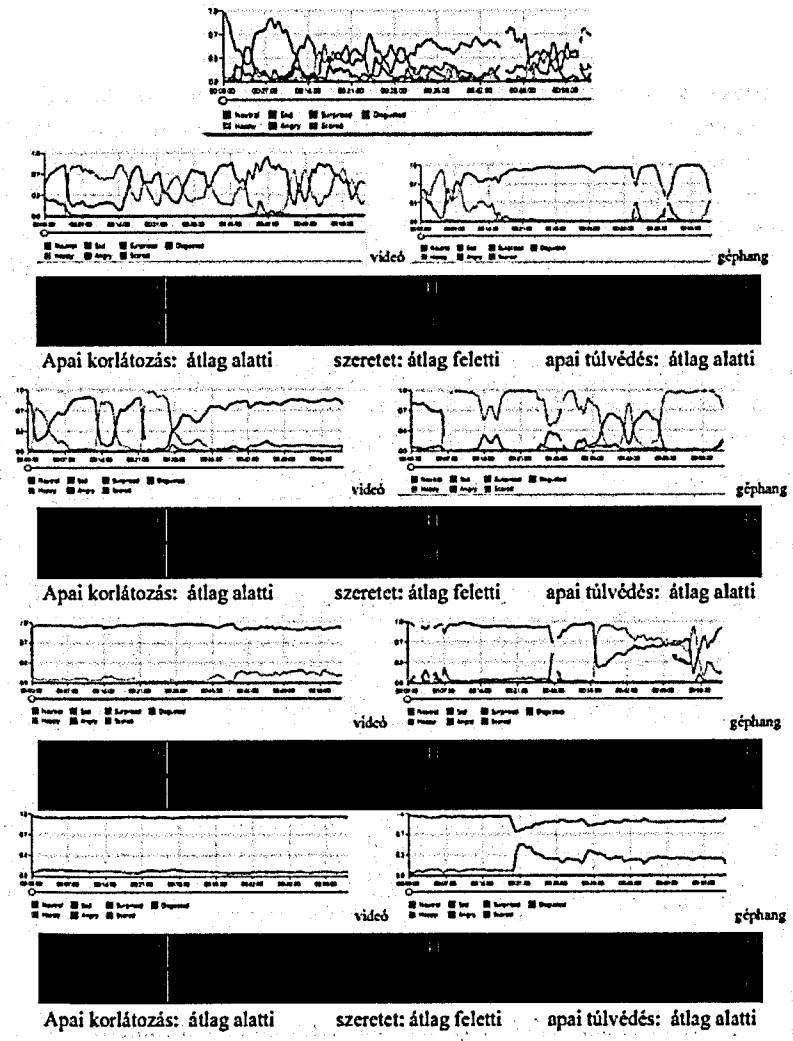
A pszichoszomatikus jelenségek pszichometriai vizsgálata gyakran utal közvetlen vagy transzgenerációs összefüggésekben az apai túlvédés és korlátozó szülői

magatartás jelentőségére. Ezért apai túlvédés esetén a szélső skálaértéket mutatóknál is mérlegre tehetjük a kötődés/túlvédés tekintetében provokatív szövegre adott gyakran dühös, undorodó vagy éppen gátolt mimikai választ.



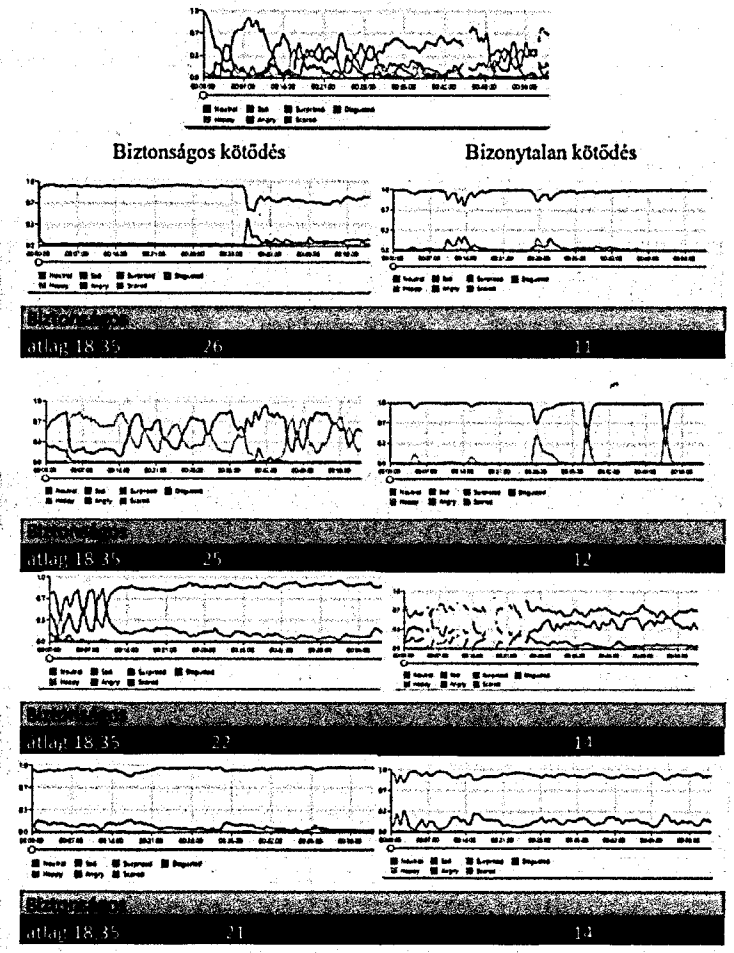
4. ábra. Korlátozó apai magatartás mutatói mellett észlelt mimikai válaszok.

A provokatív irodalmi szövegre és előadásmódra adott metakommunikatív válaszban itt is tükröződik a pozitív apai bánásmód tapasztalata a Noldus FaceReader8 által kirajzolt derűs mikroarckifejezések tükrében vagy a megnyilvánított meglepődés mimikai tükrözése révén.



5. ábra. A nem korlátozó, szeretetben gazdag apai magatartás esetén jelentkező mimikai válaszok.

Végül a biztonságos kötődés mutatóit vizsgálva szembesítjük a két lehetséges végletet.



6. ábra. A biztos és bizonytalan kötődésűek mimikai válaszai.

Azt látjuk, hogy a biztos kötődésűeknél színes, változatos mimikát észlelünk, és a helyzet hasonló a bizonytalan kötődésűeknél, még akkor is, ha a meglepett, haragos érzések a biztos kötődésűeknél jellemzők, szemben a bizonytalanoknál észlelt bánat, undor, ijedt kifejezésekkel.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy a vizsgálati minta alanyainak érzelmi megnyilvánulásait a felszínen a bemutatott ingerek iránt tanúsított érzelemszegény, közönyösnek tűnő figyelem uralta. Ez magukat a vizsgálati alanyokat is meglepte, hogy a humoros, ironikus és játékos szöveg ilyen kevés érzelmet váltott ki belőlük. Felmerült a kérdés a vizsgálókban, hogy az akkor már több hónapos szociális izoláció, a járványtól való félelem és a korlátozások miatt átélt stressz okozta figyelmi kapacitáscsökkenés vajon mennyiben járult hozzá ehhez.

Mindez közrejátszhat a csökkent befogadó- és átélőkészséghez, de a kísérletes, laboratóriumi helyzet is „színteleníthette" a mimikai válaszokat. A nők csoportjára jellemzőbbnek láttuk a közönyt és minimálisan kifejezett negatív érzelmeket, míg a férfiak között erősebben jelentek meg nyíltabb, derűs érzelemnyilvánítások a szintén gyakori közöny, undor és szomorúság mellett.

A gépi és emberi hangra adott érzelmi reakciók összehasonlításából kiderült, hogy a mesterséges inger általában pozitívabb érzelmeket kelt – feltehetően a gyakran komikus hanghordozás és hangsúlyozás miatt – nemre és korra való tekintet nélkül. A színész megjelenése a nők esetében jobban tompította az emberi hangra adott negatív érzelmi reakciókat a férfiakhoz képest, összességében a nézők követték Scherer érzelmi mintázatát.

Az empátia-kérdőív összpontszáma alapján nemtől függetlenül elmondható, hogy a pozitív érzelmek az átlagon felüliekre, a negatív érzelmek kifejezése az átlagon aluli résztvevőkre jellemző.[24]

Az empátia kialakulását illetően érzékeny korai környezeti tényező a szülő-gyermek kapcsolat, és ez a mentalizáció, a tükörneuron-rendszer kialakulásában és a mimikai válaszkészséget alakító tényezők kommunikatív tényezőinek esetében is szerepet játszhat. Ezért külön vizsgáltuk a Garaczi László *Fronthatás* című szövege által kiváltott arckifejezéseket, összehasonlítva a videófelvételre, illetve a gépi akusztikus szövegre adott válaszokat. A kapott adatok tendenciaszerűen megerősítették feltevésünket, mely szerint a szülői bánásmódot és a kötődést mutató skálák szélsőértékei szerint szétválasztott alanyoknál a mimikai válaszban eltérést találunk. Mindez a pilotvizsgálatnak tekinthető megfigyelés további, nagyobb esetszámon végzett kutatás és elemzés számára kínálhat alapot a művészeti élmények pszichofiziológiai és érzelmi, kommunikációs elemzésének kutatási területén.

[24] Az érzelem kifejezés az önértékeléssel és a személyiséggel is összefügg. Lásd erről egy későbbi írásunkat: Roland Kasek – Enikő Sepsi – Imre Lázár: Overconfident, but angry at least. AI-Based investigation of facial emotional expressions and self-assessment bias in human adults, *BMC Psychol*, vol. 13, 2025/223. https://doi.org/10.1186/s40359-025-02590-7

Irodalomjegyzék

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*, ford. Rideg Zsófia, Regős János, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021.

Bartholomew, Kim – Horowitz, Leonard M.: Attachment Styles among Young Adults. A Test of a Four-category Model, *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 61, 1991/2, 226–244. https://doi.org/10.1037//0022-3514.61.2.226

Buda Béla: *Az empátia – a beleélés lélektana*, Budapest, Gondolat, 1985.

Csóka Szilvia et al.: Kísérlet a felnőttkori kötődés mérésére – a kapcsolati kérdőív (Relationship Scale Questionnaire) magyar változata, *Pszichológia*, 27. évf., 2007/4, 333–355.

Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*, Budapest, Kijárat, 2005.

Deutsch, Francine – Madle, Ronald A.: Empathy: Historic and current conceptualizations, measurement, and a cognitive theoretical perspective, *Human development*, vol. 18, 1975/4, 267–287. https://doi.org/10.1159/000271488

Domokos, Johanna – Sepsi, Enikő (eds.): *Poetic Rituality in Theater and Literature*, Budapest–Paris, KRE–L'Harmattan, 2021. https://doi.org/10.56037/978-2-343-21928-8

Kasek, Roland – Sepsi, Enikő – Lázár, Imre: Overconfident, but angry at least. AI-Based investigation of facial emotional expressions and self-assessment bias in human adults, *BMC Psychol*, vol. 13, 2025/223. https://doi.org/10.1186/s40359-025-02590-7

Parker, Gordon – Tupling, Hilary – Brown, Les B.: A Parental Bonding Instrument, *British Journal of Medical Psychology*, vol. 52, 1979/1, 1–10. https://doi.org/10.1111/j.2044-8341.1979.tb02487.x

Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.

Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Sepsi Enikő – Kasek Roland – Lázár Imre: Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus FaceReader segítségével, in Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 212–227.

Stöckli, Sabrina – Schulte-Mecklenbeck, Michael – Borer, Stefan – Samson, Andrea C.: Facial Expression Analysis with AFFDEX and FACET. A Validation Study, *Behavior Research Methods*, vol. 50, 2018/4, 1446–1460. https://doi.org/10.3758/s13428-017-0996-1

Tóth Ildikó – Gervai Judit: A szülői bánásmód kérdőív (H-PBI). A parental bonding instrument (PBI) magyar változata, *Magyar Pszichológiai Szemle*, LIV. évf., 1999/4, 551–566.

SZÍNHÁZ A VÁROSBAN – DEBRECEN

Egy nemzetközi összehasonlító színházszociológiai kutatás eredményei és módszertani tapasztalatai

Balkányi Magdolna

Debrecen színházi kultúrájának felmérésére 2010–2015 között egy több európai országra kiterjedő nagy összehasonlító vizsgálat keretén belül folyt átfogó színházszociológiai kutatás.

Mi indokolja, hogy több évvel a kutatás után is érdemes a hazai szakmai nyilvánosság elé tárni ennek a munkának eredményeit? Bár angol nyelven 2015-ben megszületett egy tanulmánygyűjtemény a kutatási eredmények egyes aspektusainak feldolgozásáról,[1] de e témakörben magyar nyelven eddig csak néhány rövidebb publikáció[2] született. Mivel ilyen, ennek a kutatásnak kiindulópontját képező színházkoncepcióval s az ebből következő kutatási célokkal és módszerekkel Magyarországon még nem történt színháztudományi felmérés, ezért érdemes a kutatás teljes folyamatát ismertetni. Továbbá e nemzetközi, hét országra kiterjedő színházszociológiai kutatás során olyan nagyszámú adat gyűlt össze Európa több régiójának országaiból, olyan adatbankok keletkeztek, amelyek még akkor is jó kiindulópontot s nemzetközi viszonylatban is összehasonlítási alapot nyújthatnak további vizsgálatokhoz, ha a szociológiai megközelítés eredményeinek konkrét számadatai mára már nem érvényesek. Azonban e kutatásnak kétségkívül legfőbb hozadéka, hogy színházkoncepciójával, kérdésfeltevéseivel, vizsgálati módszereivel és eredményeivel, továbbá módszertani tapasztalataival (ehhez vö. Hans van Maanen bevezető írását a jelen kötetben) mintát nyújthat, s inspirálhatja a jövőbeni magyar színháztudományi kutatást.

[1] *Amfiteater* – Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory, ed. Maja Šorli, vol. 3, 2015/1–2, 216–397.

[2] Szabó Attila: A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája egy nemzetközi színházszociológiai kutatás eredményei alapján, in Burkus Boglárka – Timkó Máté (szerk.): *Színház és néző*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalmi Osztály, 2019, 152; Sepsi Enikő – Szabó Attila: A színházszociológiai befogadás-kutatások. Kutatási irányok és lehetőségek, *Uránia*, vol. II, 2022/1, 27–43.

A kutatás hátteréről

A STEP (Project on European Theatre Systems)

A STEP Hans van Maanen (Groningeni Egyetem), Andreas Kotte (Berni Egyetem) és Stephen Wilmer (Trinity College Dublin) professzorok által 2005-ben létrehozott nemzetközi színháztudományi kutatócsoport. Az együttműködés deklarált célja kis európai országok színházi rendszereinek összehasonlító kutatása. Történeti szinten a projektben részt vevő országok (Hollandia, Dánia, Írország, Svájc, Magyarország, Szlovénia, Észtország) színházi kultúrájának akkori változásai kerültek a középpontba: Közép-Kelet-Európában elsősorban a társadalmi-kulturális-színházpolitikai problémák és Nyugat-Európában a globalizáció hatása. Ugyanakkor nemcsak az eltérő történeti és kulturális háttér, hanem az eltérő színházi hagyományok és rendszerek különbségeiből fakadó sajátosságok feltárásának igénye is megfogalmazódott.

Ezért a munkacsoportba hét ország hét egyetemének (Hollandia, Groningeni Egyetem; Svájc, Berni Egyetem; Írország, Trinity College Dublin; Dánia, Aarhusi Egyetem; Észtország, Tartui Egyetem; Szlovénia, Lubljanai Egyetem; Magyarország, Debreceni Egyetem) vezető kutatóit hívták meg színházkutatási doktori témában dolgozó PhD-hallgatóikkal együtt. A kutatócsoport létszáma a kezdetektől fogva általában húsz fő körül mozog. Andreas Kotte professzor felkérésére 2005 tavaszán csatlakoztam a magyarországi kutatómunka irányítójaként a csoporthoz, illetve vontam be két PhD-hallgatót a nemzetközi kutatócsoport munkájába: Lelkes Zsófiát, a DE Irodalmi Doktoriskola Germanisztikai Alprogramjának doktoranduszát és Szabó Attilát, aki akkor a Pécsi Tudományegyetem Irodalmi doktoriskolájának levelezős hallgatója volt.

A kutatócsoport munkájának első fázisára (2005–2009) egy lazább kapcsolódású munkamódszer volt jellemző. A kutatásban részt vevő országok színházi kultúráját, annak egy-egy aspektusát vizsgáló kutatások lényege ekkor még a saját színházi kultúra aktuális kérdéseinek fókuszba állítása volt, amelynek eredményeit a kutatócsoport tagjai rendszeres éves munkatalálkozókon mutatták be és vitatták meg. Az együttműködés eredménye ebben az első fázisban a résztvevők közös gondolkodásából és a kutatócsoport tagjainak tanulmányaiból 2009-ben megszületett angol nyelvű kötet volt.[3] E nemzetközi tudományos együttműködés célja egyfelől a színházi világ változásainak feltérképezése volt Európa különböző régióiban, másfelől ezen eredmények nemzetközi fórumokon

[3] Hans van Maanen – Andreas Kotte – Anneli Saro (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.

(*International Federation for Theatre* és *Gesellschaft für Theaterwissenschaft*) való bemutatása és angol nyelvű publikálása. Tudománypolitikai szempontból pedig fiatal, tehetséges kutatók nemzetközi kutatómunkába való bevonása, akik azóta komoly színháztudományi szakemberekké és egyetemi oktatókká nőtték ki magukat.

A STEP City Project

Már az együttműködés első periódusában (2005–2009) egyre többször merült fel a kérdés, hogy ezekre az eredményekre építve milyen több országot érintő, vagyis nemzetközi összehasonlító kutatás válna lehetővé.

A 2009/10-ben elkezdődött második szakaszban valóban egyre szervesebb lett az együttműködés. Ennek egyik feltétele egyfelől egy minden kutató számára elfogadható közös színházkoncepció megléte volt. S mivel a csoport további célja egy kiterjedt nemzetközi komparatisztikai vizsgálat volt, ennek alapját a közös elvek alapján rendszerezett adatbázisok létrehozása és azok használatának egységesítése jelentette. Az így kapott adatbázisok tették lehetővé az országok szintjén folyó kutatási munkák összekapcsolását, valamint nemzetközi szintre emelését. Ugyanakkor további célként új színházszociológiai kutatási módszerek kidolgozása is megfogalmazódott.

A közös gondolkodás kiindulópontja a színház mint komplex társadalmi-kulturális jelenség vizsgálata lett Bourdieu mezőelméletének, Niklas Luhmann rendszerfelfogásának és Hans van Maanen művészetszociológiai koncepciójának segítségével.[4] Maanen művészetfelfogásának lényege is a művészetek társadalmi beágyazottsága. Ebben az összefüggésben a művészeti rendszernek más társadalmi rendszerekhez (politikai, gazdasági, kulturális, oktatási stb.) való viszonya is vizsgálandó, hogy felfedhetővé és érthetővé váljon ez utóbbiak hatása a művészeti, köztük a színházi rendszerekre.[5] A következő, a színházi rendszer szintjén, az a központi kérdés, hogy milyen összefüggés van a színházi rendszerek struktúrája, alkotói és befogadói feltételrendszere és a bennük létrejövő esztétikai teljesítmény, illetve nézői élmény között. Ezért a színházi rendszer egyes területeit, a produkciós, disztribúciós és recepciós oldalt nem egymástól elkülönítve vizsgálja, hanem egymásra vonatkoztatva.[6]

[4] Hans van Maanen: *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.

[5] Lásd az 1. sz. mellékletben ennek van Maanen által felvázolt modelljét. Hans van Maanen et al.: Theatre Systems Compared, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 237.

[6] Anélkül, hogy a színháztudomány ilyen irányú orientációját itt bemutatnánk, tudománytörténeti előzményként ebben az összefüggésben csak utalunk a következő meghatározó munkákra:

E színházfelfogás központi kategóriája nem az előadás és/vagy a néző, nem is az intézmény, hanem a színházi esemény *(theatrical event)*, amely Sauter és munkacsoportjuk definíciója szerint egy kulturálisan determinált szituáció, amelyben a benne részt vevők között színházi kommunikáció jön létre. A színházi eseményt természetesen lehet több (mediális, pszichológiai, szociológiai) aspektusból is vizsgálni, de az mindig kollektív aktus, és mint ilyen a társadalmi tapasztalat része. Van Maanen, a színházszociológus a *színházi esemény* hármas modelljét (PAM: P = Production, A = Audiance, M = Means) állítja fel, amelynek alkotórészei a *produkció*, a *közönség* és harmadik elemként azok az *eszközök és módszerek*, amelyeknek segítségével az első kettő összetalálkozik. A modell e három tartományt is tovább differenciálja. E szerint a színházi kommunikációt determinálják: az előadás annak összes színházesztétikai sajátosságával, az alkotók, a játszók (P) és a másik oldalon a néző, perceptuális sémáival és összetett társadalmi meghatározottságaival (A), de az esemény létrehozásának, megvalósulásának összes disztribuciós eleme is (M).[7] (Ebben az összefüggésben utalhatunk Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című, a fordítónak köszönhetően nálunk is jól ismert munkájára.[8])

A nemzetközi kutatócsoport ezzel a fent leírt színházi koncepcióval és szociológiai irányultságából következően azzal a központi kérdésfeltevéssel, hogy hogyan működik a színház a társadalomban, 2010-ben kezdett bele egy átfogó, a hét országra kiterjedő összehasonlító kutatásba. Élni kívánt azzal az előnnyel, hogy akkorra már voltak ismeretei ezen országok színházi világáról, és ebben a hét országban éltek és dolgoztak az egyes országok színházi rendszereit jól ismerő kutatói. E kutatást City Projectnek nevezte el, mert kutatási célját – a különböző színházi rendszerek és működésük összehasonlító vizsgálatával – hét európai város színházi mezőjére fókuszálva kívánta elérni. Ezek a városok: Groningen, Aarhus, Bern, Maribor, Debrecen, Tartu és hetedikként az angliai Newcastle upon Tyne, amely város azonban csak a kutatásnak egy későbbi pontján kapcsolódott be a munkába. (Dublin ebben a kutatásban nem tudott részt venni.) Ezek a városok azért voltak alkalmasak összehasonlító kutatásra, mert meg-

Susan Bennett: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London – New York, Routledge, 1997; Willmar Sauter: *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000; és egy gyűjteményes kötet: Vicki Ann Cremona et al. (eds.): *Theatrical Events. Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2004.

[7] Ehhez lásd a 2. sz. mellékletet. Maanen: *How to Study Art Worlds*, 273.

[8] Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009. Fischer-Lichte a színház mediális, anyagi, vagyis testi, érzéki aspektusait elemzi kutatási fókuszának megfelelően, de a színházat – performativitáselméletéből következően – ő is eseménynek, vagyis a benne részt vevő játékosok és nézők közös, együttes aktusának definiálja, és akként elemzi sajátosságait.

határozó paramétereikben közel állnak egymáshoz. Bern kivételével nem fővárosok (de Svájcban Zürich számít kulturális fővárosnak), hanem vidéki nagyvárosok, viszonylag távol a fővárostól mint első számú kulturális központtól; ugyanakkor minden szempontból (közigazgatási, ipari-kereskedelmi, infrastrukturális, oktatási, kulturális) jelentős regionális központok, hasonló nagyságrendű népességgel, kb. kétszázezer lakossal. Ez a nagyságrend azért megfelelő komparatisztikai kutatásra, mert elegendő adat gyűjthető be belőle a különböző vizsgálati szempontrendszerekhez, de még átlátható, kutatható mennyiségben (értelmes corpus).[9]

A City Projectben a kutatandó szempontrendszerek ennek megfelelően így fogalmazódtak meg:

– feltárni és megérteni a hasonlóságokat és különbségeket a produkció, disztribúció és recepció szerveződési viszonylatában e városok színházi mezőjében;

– megérteni, hogy a különbségek hogyan függnek össze az eltérő történelmi, kulturális hagyományokkal, adottságokkal és az eltérő színházi struktúrákkal;

– megmutatni, hogy milyen szerepet játszanak a színházak és a színházi tapasztalatok e városok lakóinak életében – mind mennyiségi, mind minőségi értelemben.

E kutatási célok eléréséhez a következő alapkérdéseket kellett megválaszolni:

– Mennyi és milyen típusú színházi kínálat érhető el az egyes városokban a lakosság számára?

– Mindezt milyen struktúrájú színházi rendszer biztosítja a városban?

– Kik, a lakosság mely rétegei élnek az így felkínált színházi eseményekben való részvétel lehetőségével?

– S végül közülük ki, milyen színházesztétikai, vagyis művészeti, egyéni és társadalmi tapasztalatra tesz szert e találkozások során és nyomán?

A debreceni STEP City kutatás személyi háttere (2010–2015)

Mielőtt a debreceni kutatás elvégzésének menetét, annak fázisait és eredményeit leírnánk, bemutatjuk a magyar kutatás, a STEP City Debrecen kutatómunkájában részt vevőket.

A kutatócsoport magyar vezetőjeként irányítottam a debreceni kutatást, továbbá magyar részről koordináltam a nemzetközi összehasonlító munkát, és

[9] Ehhez vö. az e városokról készült portrékat a városok adataival, történelmi, kulturális hátterének és kulturális- színházi infrastruktúrájának bemutatásával (*Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 364–391).

végül részt vettem annak tudományos feldolgozásában is. Ehhez adott volt, hogy a STEP tagjaként 2005 óta ismertem a kutatásban részt vevő országok színházi rendszereit, tapasztalatból a kutatandó városok színházi világát és a kutatócsoport tagjait. Debrecen vonatkozásában pedig megvolt a kellő helyismeretem.

A kutatói kapacitás szűkössége miatt azonban nemcsak a koordináló feladatokat kellett elvégezni, hanem az empirikus gyűjtőmunka nagy részét is. Ebben Lelkes Zsófia, a DE doktorandusza és az első fázis aktív tagja már nem tudott részt venni, mert ekkor már nem Magyarországon élt. Ezért a STEP City kutatáshoz 2010-ben egy másik debreceni PhD-hallgatót kellett bevonni a kutatásba.

Ő Lakó Zsigmond, 2010-ben angol–olasz szakos hallgató, majd tanár, a kutatás idején a Debreceni Egyetem doktorandusza. Tagja, majd szenior tagja a Debreceni Egyetem színházi szakkollégiumának. Színházalapító, a Debreceni Egyetem színjátszó csoportjának, a *Színláz*nak a vezetője. Több országos egyetemi színházi fesztivál szervezője. A város színházi életének is kiváló ismerője, sőt aktív tagja: a drámatagozatos művészeti oktatást nyújtó középiskola, az Ady Gimnázium óraadó tanára; fordítóként, tolmácsként pedig közreműködik a Csokonai Színház több előadásának létrejöttében.

Az empirikus kutatásban vele együtt végeztük el a város színházi egységeinek, szereplőinek feltérképezését, az intézményektől kapott igen nagy mennyiségű adat feldolgozását s a nemzetközi adatbázisba bevitelét.

Szabó Attila 2006 óta a STEP tagja, aki külföldi tartózkodása miatt az empirikus debreceni kutatás konkrét munkálataiban nem tudott részt venni, de ekkor is – már az OSZMI munkatársaként – segítette a külföldi kollégákat abban, hogy a debreceni színházi rendszer sajátosságait el tudják helyezni a magyar színházi világ általános összefüggéseiben. A kutatócsoport 2012-es munkatalálkozóját Budapesten ő szervezte meg. A begyűjtött debreceni és nemzetközi adatok összegzését és kiválasztott szempontok szerinti feldolgozását (2014/15-ben) már a kutatócsoport többi tagjával együtt végezte, s így a kutatás eredményeinek első angol nyelvű publikálásában is jelentős szerepet játszott.[10] E kutatás eredményeinek feldolgozását a nézői tapasztalat elemzésével azóta már több munkában magyarul is publikálta.[11]

Egy ilyen több országra kiterjedő nemzetközi adatgyűjtő munka nagy kutatói kapacitást igényel. Debrecenben nincs rendszeres színháztudományi képzés, ezért itt nem állt rendelkezésre a kutatómunkát tanulmányuk részeként abszolválni tudó egyetemi hallgatói „munkaerő", mint például a groningeni, a berni

[10] Lásd az *Amfiteater*, 2015/1–2 megfelelő fejezeteit.

[11] Szabó: *A kortárs színház;* Sepsi–Szabó: *A színházszociológiai befogadás-kutatások.* Továbbá ehhez vö. Szabó Attila tanulmányát jelen kötetben is.

vagy a tartui egyetemen. Ezért a kutatás harmadik fázisába a Debreceni Egyetem Pálffy István Színháztudományi Szakkollégiumának (PISZSZ) hallgatóit vontuk be. A PISZSZ a Debreceni Egyetemen 2007 óta működő speciális tehetséggondozó program volt, amelyet az egyetem azért hozott létre, hogy a színház iránt érdeklődő hallgatók megismerkedhessenek ennek a szakterületnek az elméleti és gyakorlati oldalával. A szakkollégiumba évente átlagosan húsz hallgató nyert felvételt, akik az elméleti képzésen túl műhelymunkák és workshopok formájában kaptak lehetőséget arra, hogy a gyakorlatban is tapasztalatokat szerezzenek a színházzal kapcsolatban. Ebbe a képzési formába illeszkedett a PISZSZ-es hallgatók bekapcsolása a STEP City nézőkutatási projektjébe.[12] A PISZSZ tanárai közül Puskás István egyetemi oktató segítette a STEP City Project munkálatait.

Debrecen városában a kulturális intézmények, színházak vezetői, munkatársai is részesei lettek e kutatásnak és így az eredménynek is, amennyiben együttműködésükkel, információkkal és az információk hátterében meghúzódó összefüggések feltárásával nagyban segítették kutatómunkánkat. Többek között Asbóth Anikó, a Vojtina Bábszínház igazgatója, aki nemcsak a saját színháza vonatkozásában adott felvilágosítást, hanem a gyakran változó magyar előadó-művészeti szervezeti, finanszírozási törvények, rendeletek változásairól és főként ezek gyakorlati hatásáról a színházak működtetésében. Német Jolán, a Csokonai Színház Szervezési Osztályának titkára a nézőkutatáshoz nemcsak adatokat, hanem információkat is adott arról, hogy kik, milyen nézőcsoportok, korcsoportok hogyan szervezhetők a színház különböző műfajú előadásaira; s hogy a valós nézők honnan (vidék, város, intézmények stb.) érkeztek a színházba. A város Polgármesteri Hivatalában a Kulturális Osztály vezetője, Szentei Tamás segítette munkánkat.

A debreceni kutatás résztvevőinek tekinthetők ezen kívül a STEP City kutatócsoport külföldi tagjai is, akikkel a munkafolyamat több éve alatt nemcsak idelátogatásukkor, hanem folyamatosan – levelezésekben és az éves munkatalálkozókon – vitattuk meg, dolgoztuk ki a kutatás elméleti kategóriáit, módszertanát, alakítottuk ki a munka menetét – mindig figyelembe véve a különböző színházi rendszerek eltérő sajátosságaiból fakadó különbségeket mint módszertani problémát, s azt, hogyan lehet ezeket megoldani. Ebben a komparatisztikai kutatásban így minden STEP-tag hozzájárult a debreceni kutatáshoz is, mint ahogyan ez fordítva is áll – minden relációban. S végül az első eredmények publikálásához elkészített tanulmányok is a STEP-tagok közös munkájának eredménye.[13] Ezért a magyar kutatókon túl álljon itt az öt, de legtöbb esetben

[12] A kutatásban részt vevő hallgatók névsorát lásd a 3. sz. mellékletben.

[13] Vö. *Amfiteater*, 2015/1–2.

az első periódussal együtt tíz éven át együttműködő kutatók névsora: Hans van Maanen, Qurijn van den Hoogen, Marline Lisette Wilders, Antine Zijlstra (Hollandia); Stephen Wilmer, Joshua Edelman (Írország/Anglia); Louise Ejgod Hansen (Dánia); Andreas Kotte, Beate Schappach, Mathias P. Bremgartner, Frank Gerber (Svájc); Anneli Saro, Hedi-Liis Toome (Észtország); Maja Šorli, Barbara Susec Michieli (Szlovénia).

A kutatás során egy külön holland–magyar együttműködés is létrejött.[14]

A STEP City kutatás első fázisa Debrecenben (2010–2011)

Adatgyűjtés a színházakról, színházi előadást közvetítő kulturális intézményekről, színházi csoportokról

A bevezetőben felvázolt színházkoncepció és kutatási célok értelmében 2010 őszén kezdtünk hozzá az adatgyűjtéshez, vagyis minden olyan színházi intézmény, helyszín, színházi csoport felkutatásához, ahol és akikkel kapcsolatban Debrecen város lakosai találkozhatnak a színházzal, részt vehetnek színházi eseményeken, színházi élményben lehet részük. Vagyis Debrecen színházi infrastruktúrájának feltérképezéséhez.

Az információkat több forrásból nyertük: az egyik a városi önkormányzat kulturális osztályának adatai, a másik a debreceni kulturális és színházi intézményektől nyert adatok, a harmadik pedig a kutatók kulturális és színházi helyismerete.[15] Az így kapott lista – az itt megadott sorrendben – tartalmazza

a) azoknak az intézményeknek a nevét, amelyek színházi produkciókat állítanak elő, és kifejezetten színházi programot kínálnak a város lakóinak – vagyis a hivatásos színházakét;

[14] 2012-ben szakmai segítséget kaptunk Groningenből, Hans van Maanen professzor személyében és egyik egyetemi hallgatójától, Anne Lotte Heijinktől, akinek már volt tapasztalata a nézői kérdőíves kutatás technikai feldolgozásában. A vendégprofesszor a kutatás elméleti hátteréről tartott előadást hallgatóinknak, és workshop formájában vezette be őket a nézőkutatás gyakorlatába. A holland hallgató a beérkezett anyagok digitális feldolgozásában segített. Ezért „cserébe" segítséget kapott tőlünk diplomamunkájához. Az itt töltött idő alatt megismertettük vele a város kulturális és színházi intézményeit, annak munkatársait. Rendelkezésére bocsátottuk az általunk összegyűjtött debreceni adatokat, felvilágosítottuk a számok mögött meghúzódó összefüggésekről, a történeti háttérről, amelyeket beépíthetett összehasonlító szakdolgozatába (Anne Lotte Heijink: *Színház versus Theater. How the organisation of the theatre influences the functioning of theatre in Debrecen and Groningen,* Master Thesis, Art, Culture and Media, Rijksuniversiteit, 2013).

[15] Ennek a gyűjtőmunkának az eredményét lásd a 4. sz. mellékletben.

b) azokat az intézményeket, amelyekben nem készül színházi előadás, de színházi előadásokat szerveznek vagy saját létesítményeikben, vagy a város más helyszínein;

c) azután következik azoknak a színházi csoportoknak a sora, amelyek nem rendelkeznek önálló játszóhellyel, de folyamatosan vagy legalábbis a kutatás ideje alatt tartósan működtek, és színpadi produkcióikat a város nyilvánossága előtt is bemutatják;

d) ehhez a listához csatoltuk azoknak a rendszeres debreceni színházi fesztiváloknak a felsorolását is, amelyek a kutatás időszakában (de legtöbbjük a mai napig is) mind mennyiségi, mind minőségi értelemben jelentősen gazdagítják a színházi kínálatot a város lakói számára.

Debrecen színházi rendszere

A STEP City kutatásban a fő kutatási kérdésnek megfelelően először a *színházi kínálat* témája állt a középpontban. Hiszen a kutatás színházszociológiai alapkérdése, hogy egy város lakosai milyen mértékben és hogyan kapnak lehetőséget a színházzal való találkozásra.

Ehhez tudnunk kell, hogy *hol és kik által következhet be ez a találkozás, a színházi kommunikáció.* Milyen színházi és más kulturális intézmények, színházi csoportok közvetítik a *színházi kínálatot* a város lakói számára?

Ezeknek a disztribúciós kérdéseknek a megválaszolásához meg kellett vizsgálni, hogyan tagolódik Debrecen város színházi rendszere. Vagyis következzen a város színházi struktúrájának megrajzolása. A sorrendet a kínálatban és a nézők elérésében nyújtott arányuk alapján s azon belül a szervezeti forma szerint állítottuk fel. (Még egyszer hangsúlyozva, hogy ez a leírás a kutatás ideje alatt – 2010–2014 között – nyert adatokra épül.)

A város hivatalos színházai

A Csokonai Színház (2013 óta nemzeti színházi státusszal) a város által fenntartott, saját színházi épülettel és állandó társulattal rendelkező színházi intézmény. Vegyes finanszírozású: a 42% állami, 25% önkormányzati, 4% pályázat útján nyert támogatás mellé közel 30% saját bevétele van. A színház történelmi épülete (1865-ben romantikus stílusban épült) a város központjában található. A kutatás idején három játszóhellyel rendelkezik. Központi épületén belül egy hagyományos struktúrájú, 544 fős nagyterem és egy 60-70 nézőt befogadni képes, ún. blackbox

stúdiószínház (variálható színpaddal és nézőtérrel) található. A Csokonai Színházhoz tartozik intézményileg a Víg Kamara, egy, a rendezéstől függően kb. 250-300 nézőnek helyet adó volt moziépület. A város egy másik kulturális intézménye, a Déri Múzeum a maga hozzávetőleg százfős színháztermével a Csokonai Színház számára alkalmilag nyújt lehetőséget színházi estek rendezésére, főként irodalmi alapú „kiselőadások" számára. A színház repertoárrendszerben működik, évente átlagosan 340-350 előadást tart, és 90 000 látogatót fogad. (Ezek az adatok a 2009/10-es évadra vonatkoznak.) A Csokonai nemcsak mennyiségileg kínálja a város lakóinak a legtöbb lehetőséget a színházi élmény megszerzésére, hanem a legtöbbfélét is. A színház átlagosan évi harminc különféle produkciót tart műsoron, amelyből tizenöt az új bemutató. Ez utóbbiak színháztípusonként, műfajokként is változatosak: általában nyolc prózai produkció, három-négy opera, egy musical vagy operett, egy zenés dráma, egy-két táncelőadás (vendégelőadás) és egy modern mesejáték gyerekeknek. Ehhez kell számolni a nem kis számú vendégelőadásokat – a 2009/2010-es évadban 46-ot. (A kutatás időszakában a Csokonai adatsoraiba a Debreceni Alternatív Színházi Szemle, a II. Jel Fesztivál – mindkettő 2009 őszén – és a DESZKA fesztivál – 2010 tavasza – adatai is bekerültek, mert a Csokonai Színház ezen fesztiválok társszervezője volt.) Mindezzel együtt a Csokonai Színház a városban megélhető színházi események 44%-át adta.

A Vojtina Bábszínház a város második repertoárszínháza, folyamatosan kínálja produkcióit a 3–13 éves korosztálynak, bár az utóbbi időben a korhatárt mind lefelé, mind felfelé kitágította. *Babusgató* nevű programjának célközönsége a legkisebbek, s egy-egy speciális előadást kínálnak a 13–16 éveseknek is, mert ennek a korosztálynak van a legkevésbé lehetősége kifejezetten neki készült előadással „saját" színházi eseményt megélnie a városban. (A Vojtina Bábegyüttes alapítási éve 1975, az együttes 1992-ig a Művelődési Központ égisze alatt működött.) A Vojtina 1993-tól működik önálló színházi intézményként városi fenntartásban, vegyes finanszírozással (51% állami, 21% önkormányzati támogatás, kb. 28% saját bevétel), akárcsak a többi tizenkét magyarországi bábszínház.

A Vojtina épülete Debrecen belvárosában helyezkedik el. A kutatási periódusban két terme van: egy hagyományos elrendezésű 224 fős nagyterem és egy variálható kis terem, max. ötven fő befogadására. A színház szezononként tíz nagy produkciót kínál: ebből hat-nyolc saját, (amelynek fele új), ezt egészíti ki átlagosan két-három vendégprodukció. Ezek az alkotások nagy műfaji gazdagságot mutatnak: népmesék, tündérmesék, modern történetek, és játékmódjuk is sokféle (hagyományos báb, színészek báb nélkül vagy vegyes). Előadásaikban célközönségük elérése érdekében mindig sok a zene és újabban a vizuális effektus is. A színház ezekből a produkciókból évente megközelítőleg ötszáz előadást

tart a városban és környékén, amelyeknek összesen kb. 35 000 látogatója van. Kis kamaratermében évente kb. tíz produkciót játszik interaktív formában a 3–4 éves korosztály számára, alkalmanként 30-40 kisgyermeknek. Így a Vojtina a város színházi kínálatának 16-17%-át adja.

A város e két nagy hivatalos és hivatásos színháza tehát együtt a város színházi kínálatának 60%-át adja. Ez nagy szám, de ha megfordítjuk, akkor ez a szám azt is jelenti, hogy a színházi események 40%-a nem ebben a két színházban zajlik.

Hogyan néz ki a város színházi élete a Csokonain és a Vojtinán túl?

Színházat kínáló, de saját produkciót nem készítő intézmények, helyszínek

Debrecen színházi rendszerében a második kategóriába azokat az intézményeket soroltuk, amelyek nem hoznak létre saját színházi produkciót, hanem a máshol készülteket közvetítik a város lakói számára, vagyis színházi befogadó helyként funkcionálnak. Ezek (az egyetemi Lovarda és a VOKE Vasutas Művelődési Ház kivételével) mind a város által fenntartott és részben finanszírozott kulturális intézmények, a város kulturális infrastruktúrájának részei. Az alábbiakban olyan sorrendben mutatjuk be őket, amilyen arányban veszik ki részüket a színházi kínálatból a város polgárai számára.

1. Debreceni Művelődési Központ

Ehhez a város által fenntartott művelődési intézményhálózathoz tartozik szervezetileg a Belvárosi, a Homokkerti, az Újkerti, a Józsai és a Kismacsi Közösségi Ház. (Bár a Csapókerti Közösségi Ház szervezetileg nem ide, hanem direkt Debrecen Város Önkormányzata alá van rendelve, de adottságai és működése szempontjából teljesen hasonló, ezért itt tárgyaljuk.) Mind a hat, a centrumban és a különböző külső városrészekben elhelyezkedő művelődési ház rendelkezik színházteremmel (kb. 100-150 ülőhellyel, ami így összesen körülbelül 600-900 férőhelyet jelent). A Debreceni Művelődési Központ szervezi a városban elérhető színházi események 10-12%-át, 120-140 színházi előadást nyújtott és megközelítőleg 30 000 látogatást regisztrált a vizsgált évben (2010). Ezek nagy része bábelőadás (40-50), de vannak közöttük más színházi típusok, műfajok is: mesejátékok, irodalmi műsorok, zenés estek és táncelőadások is. A DMK szervezi a Nemzetközi Betlehemes Találkozót is, a szakrális népi játékok műfajában 2010-ben 31 produkciót (kb. 70 előadással) láthatott a hozzávetőleg 6-8000 néző. Bármennyire is nehéz mennyiségi és minőségi mutatókat összevetni az itt játszó

amatőr vagy félprofi csoportok és a hivatalos profi színházi társulatok között, nem szabad elfelejteni, hogy sokak számára ezek jelentik a (legtöbbször az első) találkozást a színházzal.

2. Vasutas Egyetértés Művelődési Központja

A régi, 1899 óta működő sajátos művelődési központ nem a város centrumában, hanem a vasút mentén áll, s nem a város, hanem a VOKE (Vasutas Országos Közművelődési és Szabadidő Egyesület) tartja fenn. Finanszírozása is sajátos: 38% központi támogatásból, de közel 60%-ban saját bevételből gazdálkodik, a várostól csak kb. 4% plusz támogatást kap. Nagy, 450 fős színháztermében évente 64 különböző színpadi előadást szervez, amelyeken 2010-ben 21 000 látogató vett részt. Ez a hagyományos és kedvelt intézmény széles műfaji skálán kínál színházi eseményeket. A vizsgált évben 17 vígjátékot, 16 zenés vígjátékot, 11 musicalt, 1 operettet, 6 kortárstánc-előadást, 4 néptáncestet, 2 moderntánc-estet és 2 balettet. Ez összesen a város színházi kínálatának 11%-a. Ez nemcsak mennyiségileg jelentős, hanem a színházi típusok, műfajok (elsősorban zenés színház és tánc) szempontjából is, mert úgy tűnik, hogy ez az intézmény – legalábbis ebben az időszakban – a városi színház, a Csokonai kínálatának komplementereként is funkcionált.

3. Főnix Rendezvényszervező Közhasznú Nonprofit Kft.

A Főnix a város kulturális életének egyik kulcsszereplője, több kiemelt nagy rendezvény mellett színháziakat is szervez. A 2006-ban átadott Kölcsey Konferencia Központ nagy (és még bővíthető), 700-800 fős konferencia-/koncerttermében és a szintén alakítható méretű kamaratermében (50–250 fő) évente öt színházi előadást tartanak, mintegy 2600 néző előtt. Ezeknek a színházi előadásoknak, amelyek műfajilag színjátékok, vígjátékok vagy zenés darabok, az a legnagyobb vonzereje a debreceni nézők számára, hogy szereplőik híres, népszerű budapesti színészek.

A nyári idényben szervezi az intézmény az ún. Nyári Színházi Estéket – öt produkció tizenkét előadással –, amelyeket a vizsgált időszakban a Kölcsey Református Tanítóképző Főiskola udvarán rendeztek meg. A tizenkét előadásra (főként vígjátékok és zenés vígjátékok) kb. 8500 néző váltott jegyet. A Főnix Csarnokban, a város 2002-ben épült sport- és szabadidőcentrumában évente egy vagy két megashow-t rendeznek. Híres táncegyütteseket (Lord of Dance, Mojszejev Együttes, Győri Balett) és más népszerű látványos színházi produkciókat hívnak (de például a Debreceni Népi Együttes jubileumi estjét is itt tartották). Ez alkalmanként három-négyezer nézőt jelent.

A Főnix ezeken kívül nyaranként három-négy ingyenes szabadtéri nagyrendezvényt (nép- és moderntánc-előadások, énekes-zenés összeállítások, kabaré) is szervez a város lakóinak a város központi terein: Kossuth tér, Baltazár tér, Déri tér. Ezeken a rendezvényeken eseményenként négy-ötszáz ember fordul meg, ami összesen minimum kétezer látogatót jelent. Így ez az intézmény egy Mega Show-t is beleszámítva kb. 15 000, két ilyen program esetén 18 000 nézőt tud megmozgatni a városban – legtöbbször szórakoztató, kikapcsolódást nyújtó előadásokkal. Ezzel a Főnix összesen a város színházi kínálatának 7%-át nyújtja.

4. Lovarda

A Lovarda a Debreceni Egyetem által fenntartott Hallgatói Kulturális és Konferencia Központ az egyetemi campus területén. Rendezvényközpontként színházi előadásokat is szervez 600-800 fő befogadására alkalmas nagytermében. Érdekes módon saját közönsége alakította ki kínálatát, amely keresletként jelent meg az intézmény irányában. Egyetlen műfaj, a stand-up comedy vonz annyi egyetemistát, hogy ebből havonta kell szervezni egyet-egyet, ami összesen évente 8-10 alkalmat és kb. 6500 látogatót jelent. A másik színházi műfaj, az operett- és magyarnóta-est – szintén meglepő módon – a város idős generációját viszi az egyetemi kulturális intézménybe. A nagy érdeklődésre való tekintettel ezekből négyet kell szervezni egy évadban, amelyeken átlagosan 300-400 néző jelenik meg, így ez évente kb. 1500 látogatót jelent. A Lovarda ezzel a speciálisan kialakult kínálattal évi 14 színházi estjén összesen kb. 8000 látogatót fogad, ami a debreceni színházi események 4%-a.

5. MODEM

A Modern és Kortárs Művészeti Központ elsősorban képzőművészeti kiállítóhelynek készült, s 2006 óta szolgálja a várost egy nagy modern magyar festészeti gyűjtemény bemutatásával, tematikus és nagy magyar képzőművészek életművét bemutató tárlataival. Mivel a képzőművészetben is egyre gyakoribbak az interdiszciplináris és performatív jellegű művészeti események, ezért nem véletlen, hogy a MODEM ezeken a több művészeti ágat egyesítő alkalmakon túl is szívesen fogad be más művészeti ágakat: alternatív táncot, slam-poetry esteket, kisebb színházi fesztiválokat, művészeti konferenciákat. A kutatás időszakában, 2013-ban és 2014-ben két alternatív fesztivált rendeztek itt 12, illetve 13 előadással, amely eseményeken átlagosan 60-100 néző jelent meg, ami összesen mintegy 1000-1000 látogatást jelentett az egyes években. Bár ez a város teljes színházi kínálatának csak 0,5%-a, a színházművészet legújabb tendenciáinak megjelenése és a fiatal generáció érdeklődésének megmutatkozása nem mérhető csak számokban. Mint ahogyan a városban működő két olyan kis diákszínházi

társulat (Színláz és Adyák) működése sem, amelyek ugyan szervezeti szempontból az első csoportba tartoznak, hiszen fenntartójuk az oktatási intézményük, a Debreceni Egyetem, illetve az Ady Endre Művészeti Gimnázium, s ők saját épületükben biztosítanak számukra próbára és előadásra alkalmas tereket, ám a színházi produkció és recepció szempontja szerint ők mégis inkább az alább tárgyalandó harmadik csoport egyes típusaihoz sorolhatók.

Társulatok saját játszóhely nélkül

Debrecen színházi mezőjének harmadik kategóriájába azok a közepes és kis előadói csoportok tartoznak, amelyeknek nincs saját játszóhelyük, de a város legtöbbjüket – kulturális infrastruktúráján belül különböző formában és mértékben – támogatja.

1. Néptánccsoportok

Működésük szerint kell ide sorolni és első helyen kiemelni a néptánccsoportokat (5-6 nagyobbat, amelyeknek átlagosan 40-50 felnőtt tagjuk van, de mellettük több, korosztály szerint elkülönülő gyermek- és ifjúsági csoportjuk is működik).[16] Itt csak a legnagyobbakat említjük: Debreceni Népi Együttes, Debreceni Hajdú Táncegyüttes, Főnix Gyermek- és Ifjúsági Népi Együttes. Ezek legtöbbje nagy múltú, 50-60 éve működnek a városban (a Debreceni Népi Együttest például 1950-ben alapították). Ezek a csoportok a félprofi kategóriába sorolandók, mert bár ők nem professzionális táncosokból állnak, de a csoportokban képzett, általában profi szakmai vezetők által irányított szisztematikus, komoly művészi munka folyik, ami képzésnek is tekinthető. Minden évben új, egész estés produkciót készítenek, amelyet kb. tíz alkalommal adnak elő a városban, a megyében, fesztiválokon és ezenkívül még két-három produkciójukat tartják repertoáron. Debrecenben csoportonként évente általában három-négy önálló estjük van. Ez az összes néptáncegyüttest figyelembe véve kb. 20-25 táncelőadás. Ami azt jelenti, hogy ha fellépésenként hozzávetőleg kétszáz nézőjük van, akkor ez összegezve minimum négy-ötezer városlakónak teszi lehetővé e néptáncseményeken való részvételt. Így mind a kínálat, mind a recepció szempontjából fontos szerepet játszanak a város kulturális életében. A színpadi néptánc Debrecenben (és Magyarországon általában) a nemzetközi összehasonlítás szerint is unikális és fontos műfaja a táncszínház műfajának. E csoportok más módon is részesei lehetnek a színházi életnek. A Hajdú Táncegyüttes például a Csokonai Színház

[16] Ezek teljes listáját lásd a 4. sz. mellékletben.

több színházi produkciójának is szerves része volt – például színpadi előadóként felléptek Vidnyánszky Attila rendezéseiben.

2. Amatőr színházi csoportok

A városban változó számú, de a kutatás időszakában kb. tíz amatőr színházi csoport működött. Ezek között vannak a tánc kategóriájában modern, kortárs és városi táncot oktató műhelyek, amelyek évente néhány alkalommal a nyilvánosság előtt is fellépnek. A modern és városi tánc műfaját művelő táncstúdiók összesen kb. évi húsz fellépéssel kb. három-négyezer nézőt vonzanak. Van négyöt gyermekszínjátszó csoport is, amelyek általában valamelyik művelődési ház keretein belül működnek. Tevékenységüket és nézőiket ott regisztrálják.

S végül van három-négy változóan egzisztáló, fiatal kísérletező színházi együttes (ezek teljes listáját szintén lásd a 4. sz. mellékletben), amelyek évi egy-két színpadi alkotásukat öt-hat alkalommal mutatják be egy negyven-ötven fős (barátokból, ismerősökből, diáktársakból álló), sajátnak nevezhető közönségnek. Ez csoportonként kb. 300-500 színházi látogatás. Rájuk azonban ugyanúgy érvényes az, amit a két intézményes (egyetemi és középiskolai) diákszínjátszó csoportról mondtunk, és amit a gyermekszínjátszó csoportokról is elmondhatunk, hogy jelentőségük nem a számadatok alapján ítélendő meg, hanem hogy milyen szerepet játszanak a fiatal generáció művészi kreativitásának fejlesztésében, közösségek teremtésében, esetlegesen a művészi utánpótlásban. Például az Ady Gimnázium drámatagozatos diákjai közül tudvalevőleg sokan mennek a felsőfokú képzésbe, a Színház- és Filmművészeti Egyetemre, hogy onnan – nem ritkán – visszatérve erősítsék a város színházművészetét. Sőt, ők már gimnazista korukban is többször szerepelnek a városi nyilvánosság előtt, mert a Csokonai Színház alkalmanként bevonja őket hivatásos színházi produkcióiba, vagy lehetőséget ad számukra saját produkciójuk nyilvános bemutatására.

Színházi fesztiválok

A város színházi kínálatát mind mennyiségi, mind minőségi értelemben jelentősen növelte az a relatív nagy számú színházi fesztivál, amelyek a kutatott időszakban lehetővé tették, hogy a város polgárai új drámai művekkel, máshonnan érkező színházakkal, színházművészekkel, kísérletező színházi alkotásokkal találkozhassanak. Az ezeket a fesztiválokat látogató nézők számát részben adatolni, részben becsülni lehet: a betlehemes játékok nézőivel együtt 15 000 körüli ez a szám, a nélkül kb. 7000.

1. DESZKA Fesztivál – a kortárs magyar dráma ünnepe
Debrecen és a Csokonai Színház 2005 óta fogadja be, rendezi meg társrendezőként a kortárs magyar dráma fesztiválját, ahol az országból és a határon túlról érkeznek színházi együttesek, hogy a fesztivál egy hete alatt magyar kortás drámaszövegen alapuló előadásaikat bemutassák. Bizonyos években kevesebbet, de a kutatott időszakban átlagosan 15-20-at. A vizsgált évben, 2010-ben húsz produkció érkezett a debreceni közönség (3979 fizető néző) körében kedvelt színházi eseménysorozatra, és ők húsz alkalommal találkozhattak ezekkel az alkotásokkal. Az előadásokat a Csokonai Színház hirdeti meg programjában, és az ő számadataiba van beszámítva, de DESZKA-előadások nemcsak a Csokonai épületében, hanem Debrecen más játszóhelyein is láthatók. A fesztivál fontos része és célkitűzése, hogy az új drámai műveket ne csak bemutassák, hanem róluk az előadásokat kísérő rendezvények alkalmával szakemberek, drámaírók, rendezők, dramaturgok, színházkritikusok gondolatokat cseréljenek, s ezen túl a kortárs magyar dráma és színház általános helyzetéről is szót ejtsenek. E fontos szakmai találkozók nyíltak, szabadon látogathatók a színház iránt érdeklődők tágabb köre számára is. A fesztivál 2014 óta bábszínházakat is meghív, hiszen a drámai szöveg alapján készült színházi előadások nemcsak hagyományos prózai előadásokon, hanem a bábszínházak szélesebb eszköztárú (színészeken kívül bábok, erős vizuális és zenei elemek), gazdagabb színházesztétikai nyelvén is „megszólalhatnak".

2. Betlehemes Találkozó
Szintén rendszeresen, minden év decemberében rendezik meg országos szervek és helyi kulturális intézmények (a Debreceni Művelődési Központ és a Csokonai Színház) a háromnapos, a karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó, szakrális népi színjátékhagyományt megmutató fesztivált. Ez a hagyomány Magyarországon és a környező országok magyarlakta területeinek – különösen a vidéki régiók – kultúrájában a mai napig él. 2010-ben a XX. Nemzetközi Betlehemes Találkozón harmincegy Debrecenbe látogató csoport hetven alkalommal mutatta be saját betlehemes hagyományát – az intézmény becslése szerint kb. hét-nyolcezer debreceni érdeklődőnek. A csoportok a Debreceni Művelődési Központban mutatták be egymásnak a saját karácsonyi játékukat, de a város nyilvános terein a tágabb közönségnek is: a főtéren, lakótelepeken, kulturális központokban, közösségi házakban, templomokban, óvodákban, iskolákban, de bevásárló központokban is.

3. Weöres Sándor Országos Gyermekszínjátszó Fesztivál
A Drámapedagógiai Társaság által kezdeményezett és alkalmanként más-más város gyermekszínházi intézményében kétévente megszervezett találkozó a legjobb iskolai vagy kultúrházi gyermekszínjátszó csoportok gálája. 2011-ben a fesztivál

házigazdája a debreceni Vojtina Bábszínház volt, az eseményen huszonnégy csoport huszonnégy produkcióval vett részt. A színjátszó gyerekek száma kb. 650 volt – a hat és tizennégy év közöttiek korosztályából. Bár az előadásokat a nagyközönség számára is megnyitják, a rendezvény elsősorban azokat a helyi tanárokat és gyerekeket vonzza, akik maguk is foglalkoznak színjátszással. A rendezvény az előadásokon kívül szakmai beszélgetéseket, tapasztalatcserére alkalmas találkozókat is kínál a részt vevő tanárok számára, akik így nagy segítséget kapnak a drámapedagógiai munkájukhoz ezeken a háromnapos találkozókon.

4. Debreceni Alternatív Színházi Szemle
Ezt a kis, kísérletező, ún. független, produkciójuk létrehozásához támogatást külön, éves pályáztató rendszerben kapó társulatok országos találkozóját Debrecenben kétszer tartották, 2008-ban és 2009-ben. A kutatói periódushoz tartozó második évben tizenhét produkció (ebből három a tánc műfajában) került a nézők elé a város különböző játszóhelyein (MODEM, DMK, Stúdiószínház, Vig mozi), amelyeken 1234 látogatást regisztráltak. Ez a seregszemle kettős célt teljesített: a kortárs színház irányzatai iránt érdeklődő debreceni közönség a fesztivál három napja alatt egymás mellett, azaz intenzíven találkozhatott a különben nehezen megismerhető (mert térben és időben szétszórtan és nem mindig hivatalos játszóhelyeken látható), legtöbbször új színházi nyelvezettel megalkotott produkciókkal. A találkozó a csoportok számára a megismerésen túl a szakmai tapasztalatcsere fóruma is lett. (Sajnálatos, hogy 2010-től kezdve a támogatás mértékének jelentős csökkenése miatt a találkozót már nem Debrecenben tartották meg.)

5. I. és II. Jel Fesztivál
Ezt a táncszínházi fesztivált, amelyet a Franciaországban élő magyar táncos-koreográfus, Nagy József (Josef Nadj) társulatáról neveztek el, kétszer szervezte meg a Csokonai Színház: 2006-ban és 2009-ben. Az első interdiszciplináris fesztivált az alkotó életművének szentelték (performanszok, táncszínházi előadások, kiállítás, filmvetítés, panelbeszélgetések formájában), amelyeket más, rokon művészi ágak produkciói (például improvizatív szabadzenélés) egészítettek ki. A második táncszínházi fesztiválon (2009 ősze) magyar és francia produkciókat lehetett megtekinteni, a négy előadást 402 néző látogatta meg.

6. ESZTI – Egyetemi Színjátszók Országos Találkozója
A Debreceni Egyetem Színtársulata által szervezett háromnapos országos találkozó célja, hogy az egyetemi színjátszók találkozhassanak, bemutathassák friss alkotásukat a többi társulatnak és a helyi közönségnek, és hogy gondolatokat

cserélhessenek az előadásokról, valamint az egyetemi színjátszás aktuális helyzetéről. 2009 októberében tizenhárom együttes tizenhárom előadással mutatkozott be Debrecenben, amelyet 1149 látogató tekintett meg.

7. English Language University Theatre Meeting

Magyarországon a DE Angol-Amerikai Intézetében hirdettek meg először speciális angol nyelvű színházi kurzust 1997-ben. A program négy szemeszteren keresztül futott, és egy színházi diákfesztivállal zárult, amelyen a hallgatók bemutathatták saját színpadi alkotásukat. Ezután más egyetemek angol nyelven játszó együtteseit is meghívták. Az első fesztivál (1999) sikere nyomán a találkozókat megismételték, ebből alakult ki az Angol Nyelvű Egyetemi Színházi Találkozó. Debrecenben 2010-ben kilenc együttes mutatta be kilenc színházi előadását 872 érdeklődő előtt, nemcsak az egyetem épületében, hanem a város más játszóhelyein is, például a MODEM-ben.

Adatgyűjtés a színházaktól, színházat közvetítőktől és színházi csoportoktól a nemzetközi adatbázisba

Miután így a magunk számára is világos kép alakult ki arról, hogy a továbbiakban kiktől kell adatokat gyűjtenünk kutatási céljaink eléréséhez, el kellett készíteni egy kérdőívet a színházat kínáló intézmények, csoportok számára. Ezeket a kérdőíveket 2010-ben a STEP kutatócsoport tagjaival közösen állítottuk össze, és a különböző országok városaiban ugyanezen kérdőív alapján egységesen gyűjtöttük az adatokat.

> Már itt, az első kérdőív összeállításánál felmerült az a komoly módszertani probléma, amely végigkísérte a kutatást: hogyan lehet a történelmileg determinált különböző színházi rendszerekből következő egyedi sajátosságokat úgy figyelembe venni, hogy ugyanakkor az összehasonlíthatóság elve is érvényesülhessen. Arra a konszenzusra jutottunk, hogy a lehető legtágabb kategóriarendszerrel kell dolgozni ahhoz, hogy minden sajátos jelenség bekerüljön, vagy másként fogalmazva, nehogy kiessen a kutatásból. A gyakorlatban azonban nem mindig sikerült e kettős elvnek eleget tenni. (Erről később konkrétan az egyes fejezetekben.)[17]

[17] A módszertani tapasztalatok, megfontolások, nehézségek a szöveg egészében elkülönített, jelzett dobozokban jelennek majd meg.

Ennek az adatkérő kérdőívnek a magyar nyelvű változatát a debreceni kutatásban 2011 tavaszán juttattuk el az intézményekhez és a színházi csoportok vezetőihez. A kérdőív pontos, részletes kérdései az 5. sz. mellékletben olvashatók, itt most a kérdéstípusokat soroljuk fel, és a témaköröket foglaljuk össze.

1. Az első kérdéskör a színházi események térbeli adottságaira vonatkozott: az intézmény vagy csoport helyszínére, játszóhelyére és annak konkrét térbeli adottságaira (városbeli elhelyezkedés, az épület jellemzői; a színházi előadás konkrét terei – termek, színpad és nézőtér típusai és azok viszonya), a helyszín más funkciójú részeire (büfé, kiállítótér, esetleg könyvárusítóhely stb.).

2. A második kérdéskör az intézmény, csoport szervezeti paramétereire kérdezett: kinek a fenntartásában van; a vezető kinevezése (ki által, mennyi időre, a vezető szabadsága művészeti kérdésekben); az intézmény alkalmazottai (összesen, ebből bontva: a művészi, technikai, adminisztratív személyzet; alkalmazásuk módja); a bevételi források és annak típusai, esetleg színházi műfajonként bontva.

3. A harmadik kérdéskör jobbára a kínálatra vonatkozott, de arra is, hogy ki nyújtja ezt: társulat (állandó, vendég), annak professzionális státusza (professzionális, félprofi, amatőr); kínálat művészeti ágak szerint (színház, film, koncert stb.); ezen produkciók címe, előadásszáma; a színház vonatkozásában: produkciók száma, címe, az új produkciók száma, azok címe, a belőle készült előadások játszási száma a városban és azon kívül; a produkció játszási periódusa; milyen célcsoportnak készült; az előadások száma színházi típusonként, műfajokként.

4. A negyedik kérdéskör a közönségre vonatkozott: az adott intézményben az összes nézőszám, aztán bontva művészeti ágak, színházi műfajok és célcsoportok szerint.

Ezt a kérdőívet töltettük ki a város általunk leltárba vett összes színházzal foglalkozó intézményével, csoportjával. Az első kérdőíves adatfelvétel tehát 2011-ben történt. Az adatok az azt megelőző évre, vagyis 2010-re és/vagy annak lezárt színházi szezonjára (2009/2010) vonatkoztak. (A színházak a színházi események kínálata szempontjából tudvalevőleg szezonokban működnek, de a pénzügyi gazdálkodás naptári években történik. A gyűjtésbe mindkét esetben egy teljes év adatai kerültek be.)

> *Tapasztalataink az adatgyűjtés során*
> A kitöltött kérdőíveket többszörösen kell ellenőrizni, mielőtt azok adatait az összehasonlító kutatás adatbázisába bevezetjük. Ez azért elengedhetetlen, mert esetleg nem minden kérdést válaszoltak meg, mert vagy nem értették pontosan, hogy a kérdés mire irányul, mert még nem találkoztak ezekkel a kategóriákkal; vagy nem tartották fontosnak a kérdést a maguk

részéről, pedig az a kutatás szempontjából nagyon is releváns; vagy tovább kellett pontosítani az adatokat. (Esetleg a kapott adatokat össze kellett vetni más forrásokkal: hivatali adatok, programok stb.)

Minél professzionálisabb a színház, kulturális intézmény, annál könnyebb pontos adatokat kapni, hiszen ezeket az intézményeket fenntartóik kötelezik az adatszolgáltatásra. S logikusan, minél kevésbé professzionális az egység (pl. amatőr színházi csoport), annál kevésbé. Ugyancsak nehezíti a pontos adatgyűjtést, ha az intézmény vagy helyszín vegyes, többféle művészeti ágban kínál programot, s nem csak színházit. (Például ha egy művelődési ház egész napos programjában a színházi jellegű esemény több más között szerepel. Vagy például egy vegyes programot kínáló kulturális intézményben a színházi előadások finanszírozását nem lehet pontosan elkülöníteni a többi tevékenységének kiadásaitól; de ugyanilyen okokból nem lehet pontosan meghatározni például a technikai személyzet számát a színházi tevékenység vonatkozásában stb.

Ugyanakkor azért nem mondhatunk le a nem önálló, de színházi kínálatot nyújtó intézmények, helyszínek, csoportok vizsgálatáról, mert akkor visszatérnénk a régi, szűk színházszemlélethez, vagyis ahhoz, hogy a város színházi életét azonosítjuk a központi, ún. városi színház intézményével és annak tevékenységével, s feladjuk az új, tág színházkoncepciót, mely szerint „színházi esemény" minden olyan kulturálisan determinált szituáció, amelyben a bennük részt vevők között színházi kommunikáció jön létre.

Ezután következett az adatok betáplálása a közös nemzetközi adatbankba. Ez az adatbank, a *STEP-CityData* (lásd a 6. sz. mellékletet) a nemzetközi kutatás egyik legfontosabb eredménye, hiszen ilyen tág, nagyon különböző országok színházi rendszerének legfontosabb paramétereire kiterjedő gyűjtőmunka még nem volt Európában.

Ez az adatsor tehát – még egyszer összefoglalva – tartalmazza az adatokat a) a fenntartóra, támogatásra, finanszírozásra; b) a helyszínekre, a színházi terekre (hol játszanak?); c) az előadók képzettségére (kik játszanak?); d) a teljes színházi kínálatra vonatkozóan: a produkciók, a belőlük játszott előadások számát; a színháztípusok és altípusok (műfajok) számát; e) s végül mindezt ennek a kínálatnak a célközönségére vonatkozva (korcsoporti bontásban). (Elöljáróban rögzítenünk kell, hogy bizonyos adatsorok nem teljesek, mert nem minden kutatóhelynek volt kapacitása minden feladatot elvégezni.)

A mi debreceni kutatócsoportunk ebbe az adatbázisba minden adatsort begyűjtött és feldolgozott.

Debrecen színházi rendszerének jellemzői a begyűjtött és feldolgozott adatok alapján

A teljes vagy a lehetőségek szerinti legteljesebb adatsor feldolgozása is a kutatócsoport által többszörösen megvitatott és egyeztetett szempontok szerint történt. Az alábbiakban a nemzetközi kutatás adatbázisába Debrecenben begyűjtött adatsorokból adjuk a város színházi rendszerének jellemzését e fenti kategorizálási szempontok alapján. Az így alkotott képet – amennyiben ez rendelkezésünkre áll – nemzetközi összefüggésbe állítjuk.

A színházi rendszer szabályozása, finanszírozása

Az állam a színházi szféra működését törvényekkel, rendeletekkel szabályozza, továbbá a támogatás formáival, a finanszírozás módjaival és mértékével. Itt most nincs lehetőség ismertetni a magyar előadói, színházművészeti törvényt és rendeleteit. Annál is kevésbé, mert azok 2005 óta, a nemzetközi kutatócsoport megalakulása és a kutatás elkezdése óta is többször változtak. Ezért itt most csak a kutatás adatfelvételi időpontjában (2009/10 – 2013/14) érvényes törvényeknek, rendeleteknek a debreceni színházakra vonatkozó hatását rögzítjük – finanszírozási szempontból.

Ez a város hivatalos színházának, a *Csokonai Színház*nak az esetében a vegyes finanszírozási elv szerint azt jelentette, hogy a színház 2010-ben az automatikus költségvetési támogatás értelmében éves költségvetésének 42%-át az államtól kapta, 25%-át a fenntartótól, a várostól. Fontos megjegyezni, hogy az önkormányzat az államtól kulturális célokra (közművelődési intézmények, múzeumok, könyvtár és színházak fenntartása stb.) kapott összegből kötelező előírás szerint fizeti ki a rá eső részt a színháznak. A színház ezenfelül minden, nem a törvény szerint előírt feladatkörébe tartozó plusz tevékenységéhez (fesztiválok szervezése, lebonyolítása; ifjúsági előadások létrehozása, egy gyermekeknek szóló beavató színházi program megvalósítása stb.) plusz támogatásért is folyamodhatott vagy direkt a minisztériumhoz, vagy pályázati úton a Nemzeti Kulturális Alaphoz. (Az adott periódusban például két mesejáték produkció bemutatása 18 db mesebérletben 36 előadást, 4585 bérletest és összesen 9170 színházlátogatást jelentett.) A színháznak ezen túl – vagy a taóval, vagy az ÁFA-visszaigénylési lehetőséggel élve, s még az esetleges szponzori bevételen felül – a fennmaradó kb. 25% részt kellett saját bevételéből állnia (ez elsősorban a jegyeladásból származott, de bérbeadásból, fesztiválfellépésekből stb. is).

A *Vojtina Bábszínház* esetében 2010-ben a direkt állami támogatás 45%, a városon keresztül érkező 21% volt. Neki több mint 30% saját bevételt kellett produkálnia a színház működésének biztosításához a tao mellett és az esetleges alkalmankénti pályázati forrásokon túl.

A következő kategória a színházi előadásokat közvetítő intézményhálózatok. A *Debreceni Művelődési Központ* városi költségvetési és pályázati úton megszerzett pénzét osztja el a hat tagintézménye között. Az egyes közösségi házak szintén szigorúan költségvetési pénzből gazdálkodnak. Ennek kb. 80%-át kell közművelődési feladataikra fordítaniuk, s a fennmaradó 20%-ból szervezhetik meg pl. a színházi előadásaikat. A *Vasutas*, a *VOKE Egyetértés Művelődési Központja* nemcsak fenntartói, hanem finanszírozási szempontból is kivétel. A központi költségvetési pénzen kívül 2010-ben költségeinek kb. 60%-át saját bevételéből fedezte. A várostól és a plusz pályázati pénzekből nyert összeg nem jelentős mértékű pénzügyi gazdálkodásában. Ugyancsak sajátos a Debreceni Egyetem fenntartásában működő *Lovarda*. Az ő pénzügyi bevételei több forrásból származnak: egyetemi költségvetésből, pályázati és szponzori pénzekből és hozzá saját üzleti bevételeiből, így a színházi jegybevételből is. Mivel a *Főnix* egy közhasznú nonprofit kft., ezért az ő pénzügyi gazdálkodása is összetett. Fenntartója és legnagyobb pénzügyi támogatója a város, a Főnix alaptevékenységeit finanszírozza. Ezen túl piaci alapon is gazdálkodhat, továbbá pályázhat. Mivel sokféle kulturális tevékenységet folytat, s infrastruktúráját és alkalmazottait mindegyiknél használja, ezért a színházra fordított összegeket nem lehet pontosan elkülöníteni a többi pénzügyi kiadástól. Tény viszont, hogy színházszervezői tevékenységéből származó bevételét szabadon használhatja fel.

A saját színházzal nem rendelkező *művészeti csoportok* általában a város valamelyik kulturális infrastruktúrájához tartozó intézménnyel vannak kapcsolatban, így indirekt módon a város támogatását élvezik. Csak néhány csoportnál, például az egyetemi színtársulatnál vagy a független egyesület által működtett Forgórózsa néptáncegyüttesnél nincs ez így.

Összesítve elmondható, hogy a város két hivatalos színháza nagymértékben (70-75%-ban) állami támogatásból fenntartott intézmény; a többi színházat kínáló kulturális intézmény elsősorban városi pénzből gazdálkodhat, s csak elenyésző azon színházi előadást nyújtó helyek vagy csoportok száma, amelyek nem közpénzből működnek. Így a debreceni színházi rendszer szinte teljes egésze, a színházak, a színházat kínáló intézmények és csoportok, valamint fesztiválok valamilyen formában mind támogatást élveznek.

Az összehasonlító kutatás eredményei

Az összehasonlító nemzetközi kutatás színházi támogatásra, finanszírozásra vonatkozó eredményei alapján összefoglalva elmondható,[18] hogy a vizsgált városok (kivétel az angliai Tyneside) központi városi színházait általában nagyobb részben az állam támogatja; a városban található színházi helyszíneket nagyobb részben a város tartja fenn, míg a független csoportok az állami kulturális alapoknál pályázhatnak. Természetesen ezen belül a különböző országokban differenciáltan. A hivatalos központi városi színházat Szlovéniában (Maribor) 90%-ban az állam támogatja, Dániában (Aarhus) 82%, Svájcban (Bern) 80% a támogatás (de 50%-ban megosztva a kanton, ami az államinak feleltethető meg, és a város között). Észtországban (Tartu) 70–30%-os az állami és városi támogatás aránya, Hollandiában 50–50%-os ez az arány: az állam a produkciót, a város a helyszínt finanszírozza. Debrecen ebből a szempontból a dán és a svájci mértékű támogatáshoz hasonlít. Az angliai rendszer (s így van ez Tyneside esetében is) teljesen más, legnagyobb részben üzleti alapú, bár természetesen az állam ott is finanszírozza a nemzeti szempontból kiemelt társulatait (például a Royal Shakespeare Companyt). A városokban található más önálló színházakat Maribor 80%-ban állami pénzből, Aarhus 71%-ban közpénzből (ebből állami 24%, városi 76%), Bern 60%-ban városi pénzből, Groningen városi és állami pénzből (kb. 50-50%-os arányban megosztva) tartja fenn. (Nálunk a Vojtina tartozik ebbe a kategóriába a maga közel 70%-os támogatottságával.) A színházat kínáló helyszíneket Mariborban 98%-ban az állam, Bernben 70%-ban (ennek 85%-át a város), Aarhusban 65%-ban (70–30% arányban), Groningenben 50%-ban és Tartuban csak 27%-ban támogatja. A mi rendszerünkben a kulturális intézmények támogatási formája miatt ehhez a típushoz nehéz pontos számadatokat rendelni. A független társulatokat s ezzel a színházi produkció elkészítését a legtöbb országban magas állami támogatásban részesítik: Szlovéniában 100% (teljes egészében állami), Dánia 80% (legnagyobbrészt állami), Hollandia 75% (szinte teljesen állami), Svájcban 60% (50–50%). Nálunk ez – a már leírt szabályozás miatt – nehezen számszerűsíthető, de a kutatás eredményei alapján megállapítható, hogy nemzetközi összehasonlításban a független színházi társulatok támogatása Magyarországon a legcsekélyebb mértékű. Ez a támogatás a kutatás időpontjában csak a Debreceni Alternatív Színházi Fesztivál résztvevőinél jelent meg, az NKA pályázati támogatásának formájában.

[18] Vö. Maanen et al.: *Theatre Systems Compared*, 247–253.

Hol és kik kínálnak színházi előadást a városban?

A színházi terek

A színházi élményt – ha legtöbbször nem is a tudatos, hanem a tudatalatti szférában, de – befolyásolják a terek s az a (nézői) környezet, amelyekben a színházi esemény megtörténik. Ennek a kérdéskörnek érdemes lenne tanulmányozni például az érzékelési, észlelési és más pszichológiai és szociális aspektusát, de itt most ennek csak a szociológiai szempontból mérhető adatait vesszük számba.

a) Debrecenben kis, stúdiószínházi körülmények között (50 fő alatti nézőtérrel) és a játszók és nézők közötti változtatható térviszonyok közepette találkozhat egy-egy produkcióval a nézők 4%-a, 22%-ban itt zajlanak az előadások. (Ilyen terek például a két városi színház stúdiószínházai, az egyetemi színjátszók próba- és játszóhelye s egyes, a MODEM-en belül kialakítható „talált" terek.)

b) 50–200 férőhelyes közepes terekben, jelentős számú más nézővel együtt kell vagy lehet élvezni 21%-nyi nézőnek a produkciókat, vagyis azok 50%-át, csakúgy, mint az egyes konkrét előadások 40%-át. (Ez a magas szám Debrecen kulturális infrastuktúrájából következik, mert a kultúr-, ill. közösségi házak ilyen színházi adottságokkal rendelkeznek.) Ehhez hasonló méretűek az alkalmi játszóhelyek, például az iskolai dísztermek is.

c) 200–400 férőhelyes, viszonylagosan nagyszínházi tér Debrecenben a Víg, a Csokonai Színház kamaraszínháza (egy volt moziépület). Itt került bemutatásra a produkciók 3%-a, az előadások 4%-a, az 5%-nyi debreceni néző előtt a vizsgált (2010) évben. Részben ilyen nagyságú terekben kínál színházi élményt nézőinek a Főnix Kft. a Kölcsey Központban.

d) Igazi nagyszínházi élményt kaphat a néző a 400–800 férőhelyes nézőterekben. Ilyen a Csokonai Színház díszes, páholyos, karzatos nagyterme, a Vasutas mára már megkopott, egykor szintén elegáns, nagyléptékű színházterme, a Főnix egyes színházi rendezvényei a modern Kölcsey Központban és a Lovarda az egyetemi campuson, ami a volt huszárlaktanya lovardájából átalakított tágas kultúrtér.

e) A Főnix Csarnok a maga többezres (3000-4000) befogadóképességével nem véletlenül hatalmas megaprodukcióknak adja a helyszínt.

f) Ezek mellett különböző más, például múzeumi vagy szakrális terek (templomok) adnak lehetőséget színházi találkozásra. S az előadótermeken túl az ún. „talált terek" – legyen az a MODEM kiállítóterme vagy a város központjában és parkerdőjében a szabad terek. (A kutatás időpontjában a Nagyerdei Szabadtéri Színpad még nem újult meg.)

Összegezve: Debrecenben nagyszámú, kb. 20-25 nagyon különböző helyszínen (a város centrumától a perifériális lakókörzetekig), nagyon eltérő terekben (a 30 fős intim stúdióktól a hagyományos 400-500 fős nagyszínházi tereken át a 3000-4000 fős csarnokig), zárt és szabad terekben – potenciálisan tehát nagyon eltérő színházi élményt nyújtó helyszíneken találkozhat színházi élménnyel a város vagy környékének lakossága.

A színházművészek képzettsége

A színházi élményt nyújtók képzettségének méréséhez a kutatásban három kategóriát állítottunk fel: a) profi, b) félprofi és c) amatőr színjátszók. Ez alapján a városban az összes produkció létrehozója: kb. 80% profi, 16-18% félprofi és kb. 4% amatőr. Ez a nézők szempontjából nézve: a színházlátogatók 75%-a profi előadókkal találkozik, 25%-uk félprofi és számokban nehezen mérhető százalékuk amatőrökkel. (Az eltérő számok részben abból adódnak, hogy a színházi produkciószám és a nézőszám nem mindig korrelálnak egymással: gondoljunk például egy stúdiószínház repertoárjára egy-egy évadban és annak alkalmanként csupán 40-50 főt befogadni képes téri adottságaira. Vagy egy másik jelenségre, a félprofi és amatőr kategóriák nehezen elválaszthatóságára: amikor egy társulat művészeti vezetője, koreográfusa, a produkció alkotója profi, de az előadók félprofi vagy amatőr művészek.)

Debrecenben tehát a színházcsinálók legnagyobb része magasan kvalifikált színházművész, de feltűnő a félprofi kategória magas számaránya, ami korrelációt mutat a nagyszámú néptánccsoport és a színpadi néptánc műfajának jelenlétével a városban, de a fesztiválokra idelátogató alternatív együttesek és a kultúrházak színházi előadásaira meghívott előadók vagy csoportok is növelik ennek a kategóriának a nagyságát.

A félprofi kategória relatív magas aránya a nemzetközi összehasonlításban Debrecen egyik sajátosságának bizonyult.

Az amatőr színházi csoportok és tagjainak száma mennyiségileg nem meghatározó a városban, de más szempontokból – közösségteremtő funkciójukkal, kreativitást kibontakoztató közegükkel, új színházesztétikai formák kikísérletezésével – fontosabbak, mint ami a mérhető számadataikból látszódik.

Színházi kínálat

Egy város színházi életében az a legfontosabb, hogy a város lakói milyen színházi kínálatot kapnak a színházaktól, a színházcsinálóktól. Ennek a kínálatnak

a felméréséhez a fentebb bemutatott összes színházi egységből a kérdőívvel begyűjtöttük az összes produkció számát, címét, a belőlük készült előadások számát és a hozzájuk kapcsolható látogatószámot (ehhez lásd újra a 4. sz. mellékletet).

A STEP-CityData adatai alapján a sarokszámok Debrecenben 2010-ben a következők:

– a színházlátogatások száma: 203 843,
– a színházi produkciók száma: 275,
– a belőlük bemutatott előadások száma: 1014.

A színházi kínálat differenciáltabb bemutatásához és elemzéséhez ezeket az alapadatokat ezután tovább tagoltuk. Ehhez kétféle tagolást alkalmaztunk:

– *a színház típusainak* megkülönböztetését,
– ezek további differenciálását a *színházi műfajok* szerint.

Módszertanilag – mint arra már a kérdőív összeállításával kapcsolatban utaltunk – ez volt az egyik legnehezebb feladat, hiszen a különböző hagyományból jövő, különböző színházi rendszerrel rendelkező országok színházi világában létező összes színháztípust, műfajt be kell vinni az összehasonlító kutatásba, hogy az egyes országok sajátosságai megjelenhessenek. Ugyanakkor az összehasonlíthatóság érdekében mégis közös terminológiát kell kialakítani. A nehézség abból fakad, hogy bizonyos színházi típusok, műfajok léteznek egy-egy országban (mint például az ún. színházi koncert Dániában), s mások nem; hogy bizonyos műfajokat egyes országokban nem tartanak a színházi mező részének, máshol igen (például a néptáncot Szlovéniában és Észtországban nem, Magyarországon ezzel szemben a színpadi néptáncot igen). Vagy egy másik példán illusztrálva: bár Dániában a stand-up comedy igen népszerű, mint ahogyan az az egyik legfontosabb aarhusi nagyszínház programkínálatából látható, de a dán kultúr-, ill. színházpolitika a támogatás/finanszírozás szempontjából ignorálja a műfajt. Vagy sokszor nem lehet egyértelműen elválasztani egymástól a különböző színháztípusokat, például a bábszínház és zenés színház kategóriáját. (A debreceni Vojtina Bábszínház igazgatónője szerint minden [!] produkciójuk, előadásuk zenés, mert a gyerekekre, különösen a kicsikre a zenén keresztül lehet igazán hatni, őket az előadásba bevonni és mintegy azon keresztül vezetni, „vitetni őket" a színjátékon végig.) A hosszú szakmai vita végén az összehasonlíthatóság érdekében mégis meg kellett állapodni egy végső terminológiában. Ez azon a konszenzuson alapult, hogy lehetőleg minden olyan színházi formát felvettünk a színházi típusok és műfajok listájára, amely létezik valamelyik országban, vagyis a legtágabb kategóriatárral próbáltunk dolgozni.

Színházi típusok és altípusok/műfajok

1. *Prózai színház* (angolul Spoken Theatre)
Dominánsan írott (általában dráma)szövegen alapuló színház. Ezen belül nem vettünk fel további műfajokat (tragédia, komédia stb.), mert ezek a hagyományos terminusok a mai irodalmi és színházi gyakorlatban már nem különíthetők el relevánsan. A kutatásban viszont továbbtagoltuk ezt a típust a szövegek keletkezési ideje és helye szerint.

2. *Zenés színház*
Ezt a színháztípust a következő műfajokra osztottuk fel:
• *Opera, operett, musical, zenés játék, színházi koncert.* Ebben az osztályozásban komoly vita tárgya volt az operett besorolása. Érvek szólnak amellett, hogy a zenei kvalitás kívánalmai miatt azt az operával egy csoportba soroljuk, de bizonyos országokban (így nálunk is) a történelmi operett funkciója, szórakoztató jellege miatt inkább a musicallel kerülhetne egy kategóriába. A zenés játék az a prózai színjáték, amelyben legalább olyan fontos szerepe van a zenei, mint a szöveges részeknek. Ennek a műfajnak régi, közel kétszáz évre visszanyúló hagyományai vannak (lásd a bécsi mintára nálunk is elterjedt népszínművet, később zenés vígjátékot). S a mi kultúrkörünknél maradva: az operett is ebből a történeti műfajból fejlődött ki.
• A *színházi koncert*, mint már példaként említettük, egy Dániában megjelent új zenés műfaj, amelyikben egy zenekar színházi elemekkel gazdagítja koncertjét.

3. *Táncszínház*
Ennek alkategóriái, műfajai: a *klasszikus balett*, a *modern* és *kortárs tánc*, a *néptánc* és *kortárs városi tánc*. (A kategóriák felállításának nehézségeinél már említettük a – minket leginkább érintő – néptánc helyének vitatott voltát.)

4. *Kleinkunst*
Ezt a német és holland nyelvterületen elterjedt terminológiát, ami szó szerint kisművészetet jelent, azokra a főként egy vagy két előadóművész által tartott estekre használják, amikor a színházcsináló (mintegy „intim" módon) direkt dialógusba lép közönségével. Ide tartozik a klasszikus, a szatirikus *politikai kabaré*, a ma nagyon népszerű *stand-up comedy*, de például egy modern *mesemondó* vagy *énekes szólóestje* is. (A magyar színházi világból gondolhatunk például Berecz András estjeire vagy a kutatás időszakában a Csokonai Színház tagjaként dolgozó Hobo [Földes László] estjeire is.) Ebbe a típusba sorolja a kutatás a dalíró/énekes performanszokat is.

5. *Báb- és tárgyszínház*
Ezt a színháztípust is lehetne tovább tagolni, hiszen vannak hagyományos, csak bábbal dolgozó, aztán vegyes technikával, bábbal és színészi testtel dolgozó produkciók, de ez a kutatás ezt nem tette. A báb- és zenés színház szétválasztásának nehézségeit fentebb már taglaltuk.
6. *Cirque nouveau (újcirkusz) és show*
Most már nálunk is megjelent színháztípus, amelyik a cirkusz és a színház tulajdonságait ötvözi sajátos módon.

7. *Fizikai színház*
8. *Digitális színház*

A debreceni színházi kínálat színházi típusok és műfajok szerint
Viszonyítási pontként még egyszer az adatbázis alapadatai: Debrecenben 2010-ben a produkciók száma 275, az előadások száma 1014, a színházlátogatások száma 203 843 volt.

Debrecenben – mint a kutatott városok mindegyikében – első helyen a *prózai színház* áll: 120 produkcióval (44%), 363 előadással (36%) és 85 628 (42%) látogatóval. Második helyen a *zenés színház* található 49 259 látogatóval, ami az összes látogatószám közel egynegyede (24%); emögött viszonylag kevés, 25 produkció (9%), de magas előadásszám (167 – 16%) áll.

1. táblázat. A zenés színházi előadások megoszlása.

	Produkció	Előadás	Nézőszám
Opera	5	35	12 122
Operett	3	22	7 191
Musical	3	34	15 116
Zenés játék	3	61	8 968

A viszonylag magas nézőszám – az opera kivételével, amelyik csak a Csokonai Színházban jelent meg, s ahol még évadonként esetleg egy-egy operett vagy musical-produkció kerül színre – a *szórakoztató zenés színház* műfajainak köszönhetően a többi, városi színházon kívüli játszóhely kínálatának következményeként keletkezett. A produkciószám, az előadásszám és nézőszám aránya azt

mutatja meg, hogy milyen a viszony a kínálat és a kereslet között, ami Debrecenben a zenés színház esetében jelentősen a kereslet irányába billen, de így van ez minden vizsgált városban. Különösen feltűnő ez a dán Aarhusban, ahol a zenés színház típusban a nézőszámban megjelenő kereslet a kínálat négyszerese.

Debrecenben kiugró – harmadik – helyen áll a látogatottság alapján a *bábszínház* mint alaptípus (csak Mariborhoz/Szlovénia hasonlítható). Évente 34 produkcióval (12%), több mint 400 előadással (40%) és 33 567 nézővel (16%). (Mint már utaltunk rá, csak a hivatalos professzionális színházaktól – itt a Vojtina Bábszínháztól – lehetett pontos adatokat kapni. A művelődési házaknál például már nehezen lehetett elkülöníteni a vegyes programú kulturális nagyrendezvények esetében az összes bábelőadást.)

A negyedik helyen következik a *táncszínház* 21 991 nézővel (11%), akik 53 különböző produkciót (19%) láthattak 108 előadáson (11%). Ezen belül nagyon érdekes a műfaji megoszlás. Mivel ekkor még nem volt tánctagozata a Csokonai Színháznak, *klasszikus balettet* nem láthattak a nézők a kutatás időszakában. 10 537 néző viszont láthatott 23 *kortárs táncprodukciót* – köszönhetően a városban tartott táncszínházi fesztiváloknak, alternatív színházi fesztiváloknak és a Vasutas Művelődési Ház ilyen műfajú vendégelőadásainak. Vagyis a kortárs tánc a produkciók számát, de a nézők aspektusát nézve is közel 50%-os arányban megjelent Debrecenben, de „import"-ból. Ennek teljesen az ellentéte a *néptánc* műfaj. Leszámítva egy profi vendégelőadást, a város nagyszámú néptánccsoportjai nyújtottak lehetőséget Debrecen lakóinak e táncműfajjal való találkozásra: 24 produkció 27 előadásban 7409 nézőt vonzott, ami a harmada az összes táncszínházi látogatószámnak. S ez nemcsak a néptánckultúra elevenségéről tanúskodik a városban, hanem arról is, hogy a színpadi néptánc fontos része a debreceni s vele a magyar színházi kultúrának. Ez a nemzetközi összehasonlító kutatás szerint is unikális jelenség. Az ún. *urbán, városi táncnak* is nagyszámú (amatőr) művelője van a városban. Ők inkább a nagy városi rendezvényeken (mint a debreceni virágkarnevál) lépnek a nyilvánosság elé, de évi hat produkcióval fellépnek művelődési házakban is kb. kétezer néző előtt. Nehéz a számadatok közé besorolni a városban látható egy vagy két megashow-t, mert az a maga négy- vagy hat-nyolcezres nézőszámával eltorzítaná az adatokat, de fontos tudatosítani, hogy ezen látványos előadások legtöbbje is a táncszínházi kategóriába tartozik.

Az ötödik helyen áll az ún. *Kleinkunst*. Ebbe a típusba tartozik Debrecenben a stand-up comedy tíz professzionális/félprofesszionális (?) előadással 6500 néző előtt és más profi és félprofi 33 előadóest további 5467 néző előtt, ami így összesen 3%-os kínálatával 6%-ban elégítette ki az ez iránt a színháztípus iránt érdeklődő debrecenieket. (A kategória definiálásakor már kiemeltük Hobo Földes

László, aki a kutatás időpontjában a Csokonai Színház tagjaként a színházi repertoár keretén belül rendszeresen képviselte ezt a színháztípust.)

Az egyéb kategóriába sorolható hagyományos *szakrális népi játék*, a betlehemes 2010 decemberében harmincegy produkcióval mintegy hetven alkalommal volt jelen a városban – a szervező intézmény becslése szerint – hat-nyolcezer érdeklődő előtt.

Nem jelent meg a városban az új színházi típusok között az *újcirkusz*, valamint a *fizikai* és *digitális színház*.

A nemzetközi összehasonlítás tanulságai

A komparatisztikai kutatás ehhez a kérdéskörhöz sok értékes adatot és elemző megfigyelést tudott hozzátenni. Az ezt az aspektust vizsgáló tanulmányból[19] érdemes itt néhány jellemző tendenciát kiemelni, de a pontos adatokhoz először lásd a 7. sz. melléklet táblázatát a színházi produkciók és előadások megoszlásáról a színházi típusok és műfajok szerint a kutatott városokban (Aarhus, Debrecen, Groningen, Maribor, Tartu).

A színházi műfajok nagyobb szórást mutatnak az ún. nyugati országokban (Dánia, Hollandia és Svájc). Egészen hihetetlenül magas számok jellemzik a berni színházi mezőt: a városban 171(!) helyen játszanak színházat; a színházi előadások száma 3075. Ebből következően a színházi műfajok száma is jóval magasabb a többi városénál. A színházi típusok és műfajok szempontjából homogénebb és hagyományosabbnak tekinthető a színházi kínálat Észtországban és Szlovéniában. Mi a két véglet között középen helyezkedünk el. A prózaszínház típusa mindenütt kiemelkedik – különösen kiugró számmal az észtországi Tartuban, de érdekes módon inkább a kínálat, mint a kereslet oldalán. A zenés színház mint típus több helyen megközelíti a prózait (Aarhus 39% versus 41%), Groningenben meg is haladja (31% versus 28%), de inkább a kereslet oldalán.

A bábszínház, mint már utaltunk rá, Debrecenben és a szlovéniai Mariborban emelkedik ki, majdnem az összes színházlátogatások egyharmadával. S a debreceni kínálatban kitűnik a már több összefüggésben emlegetett táncszínházi műfaj, a színpadi néptánc.

Ezeknek a rögzített adatoknak, jelenségeknek az okai további elmélyült tanulmányozást igényelnének. A kutatók a válaszokat elsősorban a történelmi, kulturális háttérben, az eltérő színházi hagyományban, de kultúrpolitikai preferenciákban és globális hatásokban is vélik megtalálhatni.

[19] Hedi-Liis Toome – Anneli Saro: Theatre Production and Distribution in Different European Cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 256–279.

A nézői célcsoport

A fentebb leírt színházi kínálat másik oldala az, hogy kinek készültek a produkciók és előadások. Ezért a színházakhoz és más kulturális intézményekhez kiküldött adatgyűjtő kérdőívek egy kérdése foglalkozott a színházi találkozások másik szereplőjével, a nézőkkel. A kérdés a célközönség életkorára vonatkozott; a lehetséges válaszok:

a) általános,
b) gyermek (13 éves korig),
c) ifjúsági (13–18 év),
d) egyetemi diák (18–25 év).

2. táblázat. Produkciók, előadások és nézőszámok megosztása korosztályonként.

	Produkciók	Előadások	Nézőszám
Összesen	275	1014	203 843
Általános közönségnek	174 (63%)	479 (48%)	135 423 (66,4%)
Gyerekeknek	68 (26%)	476 (47%)	62 204 (30,5%)
Ifjúsági korosztálynak	6 (2,1%)	13 (0,01%)	3 040 (1,5%)
Egyetemistáknak	27 (9%)	46 (0,4)	3 178 (1,6%)

Ezekből az adatokból az olvasható ki, hogy elvileg 67% általánosnak nevezhető közönség vett részt a nekik szánt eseményen. Igen nagy számban, több mint 30%-ban gyerekek, kis számban egyetemisták és alig mérhetően az ifjúság kifejezetten nekik szánt előadásokon. A nemzetközi összehasonlításban is kiemelkedően magas magyar célközönségcsoport, a gyerekek, azaz a 13 év alattiak magas száma úgy értelmezendő, hogy a bábelőadásoknak, gyerekelőadásoknak köszönhetően Debrecen legfiatalabb generációja színházon szocializálódik. Ez korrelál a bábszínház mint színháztípus erős jelenlétével (min. 30%). Ezután jön egy nagy törés: kifejezetten a tinédzserek korosztályának szánt színházi előadás alig készül. (Ez a kép azonban módosul, ha megvizsgáljuk, hogy az általános nézőknek szánt előadásokon milyen arányban vesznek részt e korosztály tagjai. Elvi kultúrpolitikai megfontolásból és a nézőszervezés speciális gyakorlatából következően Debrecenben a 14–18 év közötti fiatalok is nagy számban vesznek részt színházi előadásokon.)

Annak a kérdésnek részletes elemzése, hogy pontosan kiknek játszanak színházat Debrecenben, vagyis a *nézők* aspektusa a következő fejezetben történik.

A STEP City kutatás második szakasza Debrecenben (2012–2013): a színházi közönség vizsgálata

A következő kutatási fázisban a nézőkre fókuszáltunk. Arra, hányan élnek a felkínált lehetőséggel, kik vesznek részt a színházi eseményeken, s ott milyen tapasztalatokat szereznek.

A színházi közönség, a nézők kutatásának módszertani kérdései

A színházi esemény e következő elemét, a néző(ke)t is több szempontból, különböző megközelítési módokkal lehet elemezni. A kutatócsoport a város színházi infrastuktúrájára és az általa nyújtott színházi kínálatra vonatkozó kérdőív (5. sz. melléklet) után – sok szakmai megbeszélést, vitát és egyeztetést követően – összeállított egy második kérdőívet, kifejezetten a nézők kutatásához. (Ehhez lásd a 8. sz. mellékletet.) Ez a kérdőív két kérdéskört tartalmaz. Az egyik a klasszikus közönségkutatásnak megfelelően a demográfiai jellemzőkre (kora, neme, iskolai végzettsége, lakhelye) kérdez rá, míg a másik a nézők színházhoz fűződő viszonyáról, az adott, konkrét színházi esemény értékeléséről, a néző számára nyújtott élményről, a színházi kommunikáció jelentőségéről stb. érdeklődött, azaz a nézők színházi tapasztalatát kívánta megismerni.

Összefoglalva: az első kérdéskör, a hagyományos szociológiai módszertannak megfelelően inkább a színházi közönség társadalmi jellemzőit kívánta felmérni, a második viszont az egyéni néző színházzal való találkozásának tapasztalatát szándékozott megismerni. Ez utóbbi kutatási irány Magyarországon nem igazán elterjedt,[20] ezért ezen új kutatási kérdésfeltevés és módszer nyomán a nézőkutatás területén is új eredmények várhatók.

A kérdőíves közönségkutatást ezzel a kettős kutatási iránnyal és céllal mi is elvégeztük. Mielőtt azonban ennek pontos menetét és eredményeit a következő

[20] Ebben a témakörben, a nézők kvalitatív vizsgálatában mind a mai napig az egyik legteljesebb kutatást Vásárhelyi Mária végezte, akinek nagy tanulmánya 2005-ben jelent meg *A színház egy zárt világ?* címmel. (Ehhez vö. Tompa Andrea [szerk.]: *Színházi jelenlét – színházi jövőkép. Tanulmányok a mai magyar színház helyzetéről*, NKA kutatások 1., Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2005, 139–232.) Ez a forrás több okból is hasznos lehet. Egyrészt mert Vásárhelyi munkája módszertanában egy még korábbi, egy 1979-es kutatásra épít, s így általa a nézők szempontjából időben egy egészen hosszú periódusra lehet visszatekinteni a színházkutatás történetében. Másrészt mivel az ő kutatási kérdései bizonyos átfedéseket mutatnak a mi nézőkutatásunkkal, ezért eredményei jó összehasonlítási alapul szolgálhatnak számunkra, de főként a mi adatbankunkra építeni kívánó kutatók számára. Friss eredmények a TÁRKI Monitor jelentéseiben követhetők.

fejezetben ismertetnénk – egy már eddig is felbukkanó módszertani probléma miatt – először más forrásokból is megkíséreljük feltérképezni a debreceni színházi közönséget.

A módszertani probléma a nagy, több országra kiterjedő összehasonlító kutatás alapproblémája: hogyan lehet a kettős elvet érvényesíteni, a történelmileg determinált különböző színházi rendszerekből következő egyedi sajátosságokat úgy figyelembe venni, hogy ugyanakkor az összehasonlíthatóság elve is érvényesülhessen. A nézőkutatásra vonatkozóan az összehasonlíthatóság alapját azon színháztípusok (illetve nézőik) jelentik, amelyek minden országban megtalálhatók. Ugyanakkor ahhoz, hogy a mi rendszerünk sajátosságai is felkutathatók és megmutathatók legyenek, s nézőkutatásunk a lehetőségek szerint a legátfogóbb, legteljesebb legyen, a kérdőíves nézőkutatáson kívül minden rendelkezésünkre álló forrást felhasználtunk a mi színházi rendszerünkre jellemző, történetileg kialakult színházi sajátosságaink leírására. Ezeket a jelenségeket, hagyományokat úgy kívánjuk megvilágítani, hogy azok a többi kutató számára is megismerhetőek és nemzetközi szinten is értelmezhetőek legyenek. Mindezt a kérdőíves kutatáshoz kiegészítésnek, s ugyanakkor annak előkészítéséül is szánjuk.

A nézőkutatás általunk használt forrásai

Az első forrás a felmérés első fázisában az intézményektől nyert adatok sora, amelyeket a STEP-CityData tartalmaz (6. sz. melléklet). A második a színházi intézmények vezetőivel, közönségszervezőivel folytatott beszélgetések, amelyekben ők – hosszú évek tapasztalatára építve – tovább finomították a színházak számadatait. A harmadik forrás a magyar vagy legalábbis a vidéki magyar színházak legtöbbjére, így Debrecen hivatalos színházaira is meghatározóan jellemző nézőszervezési mód, a bérletezés rendszere.[21]

[21] Itt nincs mód a bérletrendszer történeti kialakulásának és változásainak részletes bemutatására, de az alaptendencia az, hogy a színházak államosításától a rendszerváltozásig tartó negyvenéves korszakban (1949–89) a szocialista kultúrpolitika értelmében szinte teljes körű volt az ideológiai, de a gyakorlatban leginkább munkahelyi alapon szervezett nézőirányítás. Az 1990-es évek elején a színházak nagy része meg akarta szüntetni vagy meg is szüntette ezt a rendszert negatív hatásai miatt (a nézők nem vagy legtöbbször nem saját motivációjuk, érdeklődésük, választásuk alapján jártak színházba), de az évtized végére a bérletezés mint a nézőszervezés leghatékonyabb módja újra megerősödött. A színházak így tudtak/tudnak folyamatos látogatottságot biztosítani, de ezen túl szorosabban magukhoz is kötni a nézőket, saját nézőközönséget kialakítani. A nézők pedig így tudnak kényelmesen, s még kb. harmadával olcsóbban eljutni a különben

Számunkra ez a nézőszervezési mód, *a bérletezés – a nemzetközi összehasonlításban szintén teljesen egyedinek mutatkozó magyar sajátosság* – a nézőkutatás szempontjából módszertanilag is igen fontos, hiszen nagyban segíti, hogy a nézők vizsgálatát tovább pontosíthassuk, sőt, hogy a kérdőíves kutatásban a reprezentativitás elvének kritériuma a nézők szempontjából is megvalósulhasson.

Mit lehet megtudni az általunk választott forrásokból a debreceni színházi nézőkről, azok számáról, megoszlásáról: intézményenként, a színházlátogatási gyakoriság szempontjából, korosztályonként, a nézők lakhelye szerint és a nézők színháztípusokra vonatkozó preferenciáiról? S a végén hozzátehetjük: mit nem?

A színházi nézőszám megoszlása intézmények szerint

A színházi előadások látogatóinak számát az első kérdőívvel megkaptuk, s a STEP-CityData adatbankjába felvettük: Debrecenben 2010-re 203 843 színházlátogatást regisztráltak. Ez a város színházi rendszerében, struktúrájában így differenciálódik:

A Csokonai Színház kb. 90 000 látogatási számával a város színházlátogatóinak 44%-át éri el, s ezzel ebből a szempontból is a város első színháza. A Vojtina Bábszínház kb. 35 000 látogatási számmal 16-17%-ban biztosít színházi eseményt a város lakosságának, s ezzel a nézők szempontjából is a második számú színház. A Debreceni Művelődési Központ egész városra kiterjedő hálózatában (a betlehemes fesztivál nézőit nem számolva) kb. 30 000 látogatási számmal, ami kb. 14%, a város harmadik számú színházi eseményeket biztosító intézménye. A Vasutas Művelődési Ház kb. 10%-ban tesz lehetővé színházzal való találkozást, ami a 21 000 színházlátogatás adata alapján számítható. A Főnix Rendezvényszervező Közhasznú Nonprofit Kft. – szintén színházközvetítőként – összesen kb. 15 000-16 000 látogatást regisztrált, ami a színházlátogatók 7%-a. A Lovarda 8500 eladott jeggyel a színházba járók 4%-ának igényét elégíti ki. A városban működő félprofi néptánccsoportok kb. négy-ötezer nézőt érhetnek el, ami 2,5%-nyi néző. A városi amatőr tánccsoportok fellépésein is ugyanennyi, kb. négy-ötezer érdeklődő (szintén 2,5%) fordul meg. Az egyetemistákhoz köthető csoportok előadásain kb. 1200 + 2000 (utóbbiak az egyetemi

sem drága, állami vagy önkormányzatok által fenntartott, erősen támogatott színházakba. A bérlettel színházba járásnak azonban nem csupán anyagi okai vannak, hanem kulturális-társadalmi meghatározottságai, több évtizedes hagyománya is.

színjátszó fesztiválok látogatói), leginkább „saját" néző volt jelen, ami 1-2%. S végül az alkalmi színházi fesztiválok nézőinek száma (a betlehemes fesztivál nézői nélkül) a vizsgált periódusban kb. hétezer fő (3,5%) volt.

A színházlátogatások gyakorisága

Ezt a kérdést Debrecenben leginkább a bérletrendszerből lehet megválaszolni, amely nézőszervezési móddal főként a két hivatalos városi színház él.

A Csokonai Színház bérletrendszeréről egzakt adatok állnak rendelkezésünkre (lásd a 10. sz. mellékletet). A vizsgált időszakban voltak 8, 6, 4, 3 és 2 előadásos bérletek, pontosítva ezt, 7 db 8 előadásos, 7 db 6 előadásos, 2 db 4 előadásos, 4 db 3 előadásos és 18 db 2 előadásos. Típusonként az egyes bérletszámok ismeretében pontosan ki lehet számolni, hogy a Csokonai Színház hány látogatója ment egy-egy szezonban többször is színházba, sőt pontosan hányszor, vagyis milyen gyakorisággal. (Először definiáljuk: ritkának nevezzük az évi 1-2 színházlátogatást, közepesen gyakorinak az évi 3-4-et és gyakorinak az évi 6 vagy annál többszörit.) A Csokonaiban a 2011/12-es évadban 1707 színházba járó nézőnek volt 8 előadásra, 1988 személynek 6 előadásra, 593-nak 4 előadásra szóló bérlete, s 123 nézőnek volt 3 előadásos stúdióbérlete. Természetesen a bérleten felül még ők is vásárolhattak jegyet szabadon más előadásokra is. (A szervezők tapasztalata szerint a bérleteseket a saját előadásaikon túl a vendégelőadások, fesztiválok vonzzák még.) Ez alapján elmondható, hogy megközelítőleg négyezer (3695) néző nagyon gyakran, 716 közepesen gyakran látogatta a színházat. Ezek a számok az extra előadásokkal csak felfelé térhetnek el. A kételőadásos bérletek gyerekeknek szólók voltak, tehát ez alapján a 18 bérlettel 4585 gyermek nemcsak egyszer ment színházba szezononként ebben a vizsgált időszakban, hanem minimum kétszer.

A Vojtina Bábszínházban, ahol szintén nagyon erős a bérletezés, 6000 bérletet adtak el a vizsgált szezonban, amiből 4800 volt 4 előadásos, 1200 2 előadásos, és még a hétvégi családos előadásokra is lehetett venni bérleteket. Ez azt jelenti, hogy a bábszínházban is sok gyerek (több mint hatezer) nem egy, hanem több alkalommal (minimum kétszer, de négyszer annyi gyerek négy alkalommal, azaz közepesen gyakran jut el a színházba szezononként.) A két városi színház adatait összegezve ez legalább 11 000 gyermek évente.

A bérletezésnek mint történetileg kialakult kulturális jelenségnek olyan erős a hagyománya, hogy még a szórakoztató, nagyobbrészt zenés színházi előadásokat kínáló Vasutas Művelődési Ház is 4-4 előadásos, ún. őszi, illetve tavaszi bérletet hirdetett meg e korszakban. Nyilván ezzel kívánja magához kötni nézőit, vagyis biztosítani a közönséget intézménye számára. Illetve fordítva: törzs-

közönségének így nyújt biztos helyet az általuk preferált előadástípusokra. A színházba járás gyakorisága szempontjából ez a 4 előadásos bérlettípus közepesnek mondható. A Lovarda összesen évi tíz stand-up comedy produkciójának nézői körében is sokan vannak, akik szezononként nem csak egy alkalommal látogatnak el rendezvényeikre. (Ez az intézmény rendezvényszervezőitől tudható, mint ahogy az is, hogy az idős embereket vonzó szórakoztató előadásaikra minden évben jelentős számú visszatérő látogatójuk van.) Ez utóbbi áll a Főnix Rendezvényszervező Nonprofit Kft. színházi előadásainak nézőire is – az intézmény színházi előadásokat szervező munkatársának tapasztalata alapján.

Az egyetemisták által készített produkciók leginkább az egyetemista célközönség számára szólnak. Előadásaikat visszatérő nézők látogatják, hiszen – mint már jellemeztük – ők saját közegükben keresik a színházi események élményét. A népszerű néptánccsoportok nyilvános fellépései is sok olyan nézőt vonzanak, akik valamilyen módon kötődnek a néptánchoz, ezért okkal feltételezhető, hogy évente ők is több alkalommal követik figyelemmel kedvenc műfajukat és előadóikat. (Ezt erősítették meg a kérdőíves kutatásban az erre a műfajra vonatkozó válaszok.)

A Debreceni Művelődési Központ színházi előadásainak nézőiről nincsenek ilyen ismereteink, de egy-egy városrész lokális közösségi házaiba sokan járnak „haza", hiszen az itt helyet kapó közösségek (szakkörök, énekkarok stb.) tagjai. Joggal feltételezhető, hogy ők intézményük más, így színházi eseményeinek is többszöri látogatói.

A nézők életkor szerinti megoszlása

A színházaktól az első kérdőív kérdéseire kapott válaszok alapján rendelkezünk egy adatsorral 2010-ből a célközönségre vonatkozóan: Ez: 63% általános, 26% gyermek, 2,1% ifjúsági és 9% egyetemista diák.

Ezt tovább lehet differenciálni a színházi rendszer egyes egységeinek kínálatát ismerve. S a nézők korosztály szerinti megoszlásának pontosításában a színházak típusa és újra csak a bérletrendszer segít – mégpedig nagymértékben.

Gyerekek

Ez a korosztály (3–13 éves korig) egyértelműen a Vojtina Bábszínház közönsége, ami kb. 35 000 látogatást jelent. Közönségét életkor alapján a színház tovább tagolja. Külön bérletet kínál az óvodás korosztályon belül a 3–4 éveseknek, az 5–6 éveseknek, aztán az alsó tagozatos iskolásoknak (6–10 éveseknek) és a 9–12/13 éveseknek.

Ebben a korosztályban ehhez kell hozzászámolni a vizsgált időszakban a Csokonai Színház 18 db kételőadásos, gyerekeknek szóló mesebérletét, ami pontosan 4585 bérletet, vagyis ennyi konkrét gyereknézőt és 9170 látogatást jelent. Ezen kívül a művelődési házak kínálnak gyerekelőadásokat. Ezek pontos számát nem tudjuk, de a művelődési házak vezetői szerint az összes színházi programnak kb. a felét teszik ki. Ez hozzávetőleg 50-60 előadást és (ismerve a színháztermek befogadóképességét) kb. hatezer látogatást jelent évente. Ez a három, gyerekeknek színházi eseményt kínáló színház, illetve kulturális hálózat a maga ötvenezres látogatószámával Debrecen színházba járóinak kb. 27%-át szolgálja ki. Ha ehhez hozzávesszük a részvételi lehetőséget gyermekek számára is a nyári szabadtéri és a téli karácsonyi ingyenes városi színházi eseményeken – akkor ez az arány megközelítheti a 30%-ot. Debrecenben tehát a színházat látogatók közel egyharmada (!) gyerek. Ez a szám nemzetközi összehasonlításban is kiugró, csak Maribor/Ljubljana helyzete hasonlítható a mienkéhez.

Ifjúsági korosztály

A 13–16 évesek helyzete nem ilyen pozitív. Pontos számokkal alátámasztva: a vizsgált időszakban csak két kifejezetten nekik szóló produkció készült a városban. Egy a Vojtinában, egy nekik szóló bérlettel. Ugyanez a helyzet a Csokonai Színházban is, számukra általában készül évenként egy-egy produkció (például a *Valahol Európában* című musical a vizsgált szezonban). De ez együtt is csak a színházi nézők 1-2%-át adja. Ehhez jöhet még a Vasutasban és a DMK-ban egy-egy kistinédzsereket vonzó (hip-hop vagy break) táncszínházi előadás.

Sokkal több a lehetősége a színházhoz való kötődés szempontjából a következő életszakaszban (14–18 évesek) lévő fiataloknak, a középiskolásoknak. Ugyanis a Csokonai Színház *általános* nézői csoportnak megjelölt előadásain belül kifejezetten középiskolás diákoknak szóló bérleteket is meghirdet. Az öt bérlet szám szerint 1490 bérletet vásárló diákot jelent. Mivel ezek közül a bérletek közül négy 6 előadásos és egy 4 előadásos, ezért ez összesen 8954 diák gyakori vagy közepesen gyakori színházlátogatását jelenti. A színház közönségszervezőivel folytatott beszélgetésekből tudjuk, hogy a bérleteseken felüli 20%-nyi közönség jó része is (sokszor vidékről) csoportosan szervezett, és ők is többnyire középiskolások. Sokszor az iskola keresi meg a színházat, hogy diákjait (30-40-et alkalmanként) egy-egy klasszikus magyar dráma (iskolai kötelező olvasmány) előadására színházba küldje. A közönségszervezők tapasztalata szerint ezt a korosztályt lehet a legkönnyebben mozgósítani, és ez évadonként legalább tíz ilyen csoportot jelent. Így az összes középiskolás közel 10 000 látogatási számmal a Csokonai nézőinek nem elhanyagolható, 10-11%-át adja. Ehhez kell(ene) hozzászámolni azokat a zenés-táncos (balett, utcai, modern tánc, néptánc) előadá-

sokat, amelyeket a Vasutas és más művelődési házak kínálnak közönségüknek. Az intézmény vezetőinek tapasztalata alapján az ilyen műfajú színpadi produkciók előadásain (a Vasutasban 10, a többiben szezononként 1-1, ami összesen 6 előadás) kb. kétezer, illetve ezer tinédzser korú néző van jelen. Ez a korosztály (13/14 év – 18/19 év) összesítve 12-13 000 látogatási számmal a debreceni színházak teljes nézőszámának min. 6-7%-át adja.

Egyetemi diákok

Az egyetemi ifjúságról (19–25 év) csak azok a pontos adatok, amelyek az ő előadásaikhoz kötődnek (beleszámítva az egyetemi színházi fesztiválok nézőit is), ez kb. 3000-3500 színházi eseményen részt vevőt jelent. Ez a városi összes nézőszám 1,5%-a. Az egyetemisták ezenkívül a campuson meghirdetett stand-up comedy biztos nézőközönsége is (ez lehet akár néhány ezer is). Továbbá igaz, hogy a Csokonai Színháznak van három egyetemeknek szóló bérlete, de a tapasztalatok szerint a bérletes színházba járás lehetőségével inkább az egyetemen dolgozók élnek (vagy a munkahelyi szakszervezet vásárol bérleteket és osztja szét tagjai között, vagy az intézmény helyi kulturális bizottságai biztosítanak ilyen módon kényelmes jegyvásárlást intézményük dolgozóinak, és elvileg hallgatóinak is), az egyetemisták kevésbé veszik ezeket a bérleteket.

Nyugdíjas korosztály

A korfa másik végén lévő nézőkről többet lehet tudni. Bár a Csokonai Színház csak egy kifejezetten nyugdíjas bérletet hirdetett a vizsgált időszakban, ami 246 bérletvásárló személyt és megközelítőleg kétezer nyugdíjas színházlátogatását jelenti, de – szintén a szervezők tapasztalatából tudható, hogy sok bérletes – bár beleöregedett a nyugdíjas korosztályba – mégis megmarad a korábbi, megszokott bérleténél. Ehhez jönnek a bérleteseken felül a külön szervezett nyugdíjas csoportok – sokszor vidékről. Elsősorban nyugdíjas pedagógusok, értelmiségiek, akik vagy a klasszikus drámai műveket, vagy az operettet preferálják. Ugyanez mondható el – mint ahogyan már utaltunk rá – a Lovarda négy operett- és magyarnóta-estjének 1500-2000 idős nézőjéről és a Vasutas ilyen zenés műfajt kereső nézőiről is (operett, zenés vígjáték – 17 előadás szezononként). Ez utóbbi még legalább két-háromezer színházlátogatást jelenthet. S végül ez a korosztály gyakori látogatója a Főnix népszerű, országosan ismert színészeket Debrecenbe hozó előadásainak is (17 évente). Ez a szám is min. 2000-re kalkulálható. Így a 60 év felettiek 9000-10 000 látogatói számmal Debrecenben a 4,5-5%-át adják az összes színházat látogató nézőnek.

Felnőttek

A felnőtt korosztály, vagyis a 20/25 és a 60/65 év közötti nézők aránya az előbbi adatok alapján kiszámítható: 54-55%. Ezen belül a kor szerinti megoszlásról ezekből a forrásokból több adatot nem lehet kinyerni. Ezért lenne érdemes és fontos – az intézmények számára is – ezt a legnépesebb korosztályt kitevő közönségréteget szociológiai módszerekkel is pontosabban és differenciáltabban vizsgálni/vizsgáltatni, hogy ezáltal a színházak saját nézőiket, azok korát, nemét, képzettségét és színházi preferenciáit is jobban megismerhessék.

A nézők nembeli (férfi-nő) megoszlása

Erre vonatkozóan – a színházi munkatársak tapasztalataira építve – becsléssel csak a tendenciát lehet megadni: a felnőtt előadásokra kb. egyharmaddal több nő, mint férfi jár.

Az iskolázottság

A bérlettípusok ismeretében (pl. egyetemi vagy üzemi bérlet) és a közönségszervezők tapasztalata alapján lehet bizonyos rálátásunk a tagolódásra, viszont erről pontosabb képet csak a konkrét kérdőíves reprezentatív nézőkutatás adhat. Mint ahogyan eddigi eredményeinket, becsléseinket is össze kell vetni a kutatócsoport által összeállított kérdőív segítségével nyert adatokkal.

A város-vidék viszony a színházi nézők szempontjából

Erre külön statisztikák nem készülnek, de minden színházi szervező szerint az valószínűsíthető, hogy ez az arány kb. kétharmad-egyharmad. A vidéki nézők jellemzően Debrecen környezetéből vagy 20-30 km-es körzetéből érkeznek. Előfordul az is, hogy a távolabb, vagyis a megye határán élők már inkább másik várost vagy színházat választanak, hiszen Magyarországon a színházi hálózat következtében a színházak kb. 50-60 km-es távolságban vannak egymástól. Ez ebben a régióban potenciálisan Nyíregyházát, Békéscsabát, esetleg Egert, de a romániai Nagyvárad magyar előadásait is jelentheti. (Ez utóbbi természetesen – a történelmi események következtében – új jelenségnek számít, amennyiben szerencsére az országok közötti határ most már könnyen átjárhatóvá vált. Korábban évtizedekig elképzelhetetlen lett volna, hogy Debrecenből rendszeresen, szervezett buszos csoportok indulnak Nagyváradra színházat nézni.) Távolabb-

ról csak a ritka, nemegyszer külföldi megaprodukciókra (pl. Lord of Dance) és a másutt nem elérhető műfajra, az operára jönnek nézők Debrecenbe.

Hány valós személy veszi igénybe a város által nyújtott színházi kínálatot?

Ez a nézőkutatás legfontosabb kérdése. Debrecenben ennek a megválaszolásában is segít a bérletrendszer. Pontosan ismerjük a Csokonai Színház összes bérletszámát, ami a 2009/10-es szezonban 9042 konkrét bérletest, vagyis legalább ennyi valóságos nézőt jelentett. Ha ez a szám – az intézmény által megadott – összes látogatószám kb. 80%-a, akkor az egyenként jegyet vásárlók száma kb. kétezer, ami együtt kiadja az összes színházba járók számát. Vagyis a Csokonai Színházba járók száma e szerint kb. 11 000 fő. Ha ehhez hozzávesszük a színház által meghirdetett vendégelőadásokat (pl. határon túli színházak vendégjátéka, fesztiválok, egy-egy táncszínházi előadás), akkor az nem rendszeres, hanem kivételes, de minimum plusz egyszeri színházlátogatást jelenthet néhány ezer (kb. 6000) debreceni néző számára szezononként. (Viszont arról nincs adatunk, hogy mennyi az átfedés a rendszeres, leginkább bérletes és a csak egyedi, vendég- és fesztiválelőadásokra színházba menő nézők között. Amennyiben nincs átfedés, akkor ez a Csokonai által meghirdetett előadásokra 17 000–18 000 konkrét nézőt, vagyis ennyi valós személyt jelent, s ha van, akkor ez a szám az átfedés mértékével csökkentendő.) A Vojtina Bábszínházban 6000 bérletet adnak el, ami az összes látogató mintegy 70%-a, tehát legalább 8500 valós gyerek jár rendszeresen bábszínházba. Mivel a bábszínház szezononként húsz tájolást, azaz vidéki előadást vállal, ami kb. 4000 színházlátogatást jelent, akkor ezt hozzáadva – még egy-egy helyszín ismétlődése esetén is – ez már összesen több mint 10 000 konkrét gyermeket jelent. Ezek a számok, vagyis összesen 25 000-27 000 fő, Debrecen két hivatalos színházának közönségére értendők.

Ehhez kell(ene) hozzászámolni a többi színházi kínálatot nyújtó intézményben megforduló nézők számát. Mivel ezekben az intézményekben általában nincs bérletezés, így nem tudhatjuk, hogy a színházlátogatási számok mögött konkrétan hány valós személy áll, mert nincs rá adatunk, hogy hány személy látogatja csak egy-egy alkalommal szezononként az itt szervezett előadásokat, és menynyien fordulnak meg rajtuk többször is. Mint ahogy arra vonatkozóan sincsenek egzakt mérési módszereink, hogy mennyi lehet az átfedés a városi színházakat és a többi színházi helyet látogatók között. Viszont ismerjük ezeknek a játszóhelyeknek a színházi típus és műfaj szerinti kínálatát, amiből következtethetünk látogatóik színháztípus- és műfaji preferenciáira. Ez utóbbit összevetve a két

hivatalos városi színház kínálatával már kaphatunk némi fogódzót. Ezért érdemes itt röviden felidézni a Debrecen színházi rendszerének leírásakor bemutatott kulturális intézmények színházi kínálatát – most nézői aspektusból. Mint már kiemeltük, a Vasutas Művelődési Ház 21-22 000 látogatószáma mögött a szórakoztató zenés színház és a táncszínházi típus kedvelői állnak, s így ez a kínálat, ha nem is ellentétben, de legalábbis komplementer viszonyban áll a Csokonai Színház dominánsan prózai színháztípusával és annak zenés színházi (opera) műfajával. Ezért a nézők közötti átfedés nem valószínű. Ugyanez feltételezhető a Főnix nézőiről is (kb. 15 000 látogató), akik évente egyszer-kétszer (legtöbbször nyári színházi estékre) váltanak jegyet az intézmény szórakoztató jellegű prózai, zenés vagy táncos előadásaira. Egészen biztosan a kikapcsolódást keresi a színházi eseményben a Lovarda stand-up comedy, operett- és nótaestjein az intézmény nagyjából nyolcezer színházlátogatója. Ezért szintén feltételezhető, hogy ők nem bérletvásárlói a Csokonai Színháznak, és így nem rendszeres látogatói a városi színháznak. Ezek a műfaji preferenciák lehetnek tehát a támpontjaink abban, hogy a nem hivatalos városi színházak kínálatával élő felnőtt lakosokat – konkrét számok nélkül – nagy arányban hozzá lehet(ne) számolni a Csokonai Színház (pontos adatnak tekinthető) 17 000-18 000 nézőjéhez.

Annak a kérdésnek a megválaszolását keresve, hogy Debrecen város lakosságának hány százaléka veszi igénybe a színházi és kulturális intézmények által felkínált színházi élmény megélésének lehetőségét, a pontosnak tekinthető két hivatalos városi színház adataival számolva (ami összesen 26 000-27 000 fő) ez 12% körül mozog. Ha ez a színházlátogatások kb. 60%- a, akkor a „maradék" 40% hozzávetőleg 18 000 főt tehet ki, ami összesen kb. 45 000 lakos. S ez százalékban kifejezve 20-21%. Természetesen azt feltételezve, hogy nincs jelentős átfedés a két színházi mező között. Amilyen mértékben van, olyan mértékben csökken ez a szám.

Az utóbbi kérdések viszont már átvezetnek a nemzetközi kérdőíves nézőkutatáshoz. Mielőtt azonban annak menetét és eredményeit leírnánk, álljon itt összegzésként és ugyanakkor előrevetítésként egy módszertani megfontolás.

Miért kellett leírnunk a nemzetközi kérdőíves nézőkutatás bemutatása előtt az első adatbázisba betáplált adatokra épülő, de a színházi rendszer ismeretéből és a munkatársak tapasztalataiból is táplálkozó jellemzést a debreceni nézőkről, kiegészítve a két hivatalos színház bérletrendszerének egzakt számaival?

Azért, mert a reprezentatív mintán elvégzett nemzetközi kutatás *csak a professzionális színházak felnőtt nézői körében* végezte el a kérdőíves nézőkutatást. S így ebből *kimarad* a magyar színházi rendszer egyik fő

sajátossága, a *bábszínházi színháztípus* és vele együtt egy nagyon fontos nézőcsoport, *a 13 év alatti gyerekek*, s vele egyharmadnyi néző Debrecenből. Ez természetesen nem csak mennyiségileg torzítaná a kutatás eredményét. (Hozzátéve, hogy a gyerekek kérdőíves módszerekkel valóban nem kutathatók, az ő színházi élményeik kutatására más eljárásokat kell kifejleszteni.) Továbbá *hiányozna* a kutatás végeredményéből *két sajátos magyar színházi műfaj* (a mennyiségileg is jelentős félprofesszionális *színpadi néptánc* és az amatőr, hagyományos *szakrális népi játék*), s vele együtt annak nagyszámú közönsége is. Ugyancsak *eltűnne* a színházi mezőből e behatárolással azon *amatőr színházi csoportok* tevékenysége is, amelyek éppen az új, tág színházfogalommal („színházi esemény") kerültek be a kutatási látókörünkbe is. Ezért a nézői tapasztalat kérdőíves vizsgálatához mi ezeket a hiányzó elemeket (bábszínház mint színháztípus, a színházi néptánc mint színházi műfaj és az egyetemi színjátszócsoport mint amatőr színjátszók köre) majd egy-egy előadással beemeljük a vizsgálandó produkciók listájába, mert meggyőződésünk, hogy a mi mintánk csak ezáltal lesz adekvát, a mi színházi rendszerünk sajátosságait pontosan tükröző.

S végül, hogy miért tértünk ki a nézőszervezés sajátos magyar módjára, a bérletezésre? Az unikális bérletrendszer és annak egzakt adatai *olyan nézőkutatási eszközt adtak a kezünkbe, amivel a többi kutató és kutatott ország nem rendelkezik.* Számunkra viszont nagy segítséget, verifikálható számokat nyújtanak nemcsak a nézők számának, de más nézői jellemzőknek (kor szerinti megoszlás, színházlátogatási gyakoriság, a nézők műfaji preferenciája) a pontosításában is. Továbbá a bérletrendszer létével és annak erős nézőtagoló következményével mint módszertani problémával az összehasonlító nemzetközi kérdőíves nézőkutatás közben is számolnunk kell. Erre majd a következő fejezetben térünk ki.

A nézők kérdőíves kutatása Debrecenben (2012–2013)

A következőkben ennek a kutatásnak munkafázisait, eredményeit és tapasztalatait mutatjuk be. Az adott periódus, az időintervallum, amelyben a kérdőíves kutatást konkrétan elvégeztük, Debrecenben egy viszonylag rövid, de nagyon intenzív három hónapos időszak volt 2012 április-május-júniusában. Ennek a rövid időszaknak is három fázisa volt: a kutatás előkészítése, annak gyakorlati megvalósítása a színházakban, végül az eredmények feldolgozása vagy legalábbis a feldolgozás elkezdése.

Előkészítés

Ez a szakasz is három munkafázisból állt: a kutatói kapacitás megteremtése, a kutatásba bevont színházak és színházi előadások kiválasztása, vagyis a kutatási korpusz előkészítése, valamint a kapcsolatfelvétel a színházakkal.

A kutatási kapacitás megteremtése

Ezt mind mennyiségi, mind szakmai szempontból biztosítani kellett. Mint ahogyan azt már a bevezetőben leírtuk, a kutatás ezen fázisában a DE Pálffy István Színházi Szakkollégiumának (PISZSZ) hallgatóit vontuk be a munkába. Mivel hallgatóinknak ilyen típusú felkészültsége és tapasztalata nem volt, ezért meghívtuk a STEP kutatócsoport vezetőjét, Hans van Maanent, a groningeni Rijksuniversiteit Art, Culture and Media intézetének professzorát a Debreceni Egyetemre.

A kutató diákok elméleti felkészítése (2012 áprilisa)

Maanen professzor 2012. április 5-én és 6-án volt az egyetem vendége, és tartotta meg hallgatóinknak az elméleti és módszertani bevezetőt *Színház a társadalomban. A színház működése Európa különböző régióiban és annak kutatása* címmel angol nyelven, amelyet Lakó Zsigmond tolmácsolt.

A professzor három témakörrel foglalkozott. Bemutatta a holland színházi rendszert, és beszélt arról, hogy annak miért van szüksége új kutatási nézőpontokból való átvilágításra. Elmagyarázta a legújabb színháztudományi kutatások „színház mint esemény" koncepció lényegét és azt, hogy ez hogyan teszi lehetővé a kutatásban az interdiszciplinaritás elvének érvényesülését az előadás-elemzés, a színházszociológia és a recepciókutatási irányok között. (Ehhez lásd a 11. sz. mellékletben a *Színházi esemény-elemző modell, a TEAM – Theatrical Event Analysis Model* angol és magyar nyelvű változatát.) S végül arról beszélt, hogy a STEP kutatócsoport hogyan használja fel ezt az új színháztudományi koncepciót annak megértésére, hogy a színház miként funkcionál különböző módokon abban a (különböző régiókhoz tartozó) hét európai országban, amelyekben ez a kutatás folyik.

Maanen professzor módszertani workshopot is tartott, amelyen bemutatta a kutatás egyes fázisait, megbeszélte a hallgatókkal a nézőkutatási kérdőív (ehhez még egyszer lásd a 8. sz. mellékletet) elvi hátterét és konkrét kérdéseit. Ez a kérdőív a szociológiai kutatásban szokásos demográfiai adatokat is kéri, de

a kérdőív másik, új típusú része inkább a nézők színházi tapasztalatát kívánja felmérni. Ez utóbbiakon belül foglalkozik

a) a nézők színházba járási szokásaival (miért megy, szezononként hányszor és mely színházakba);

b) a színházi esemény szociális, információs körülményeivel (kivel érkezett, hallott-e az előadásról előtte, utána, kivel beszélte meg);

c) az előadással és annak hatásaival (hogy tetszett-e, milyennek találta az előadást magát, a környezetet, az est egészét; az milyen hatással volt rá);

d) s végül a nyitott kérdés: melyek voltak a néző számára az előadás legérdekesebb momentumai, s miért.

Egy kutatásra beválasztott előadás megtekintése és elemzése

A hallgatók a felkészülés következő fázisában megtekintették az elemzésre kiválasztott színházi előadásokat (akkor is, ha azokat már korábban látták), és elemezniük kellett azokat a *Színházi Esemény Értékelő Lap (SZÉL)* segítségével, a professzor bevezető előadásában megadott szempontok szerint (lásd ennek angol és magyar nyelvű változatát a 12. sz. mellékletben). Ez egyben előkészület volt egy későbbi potenciális intenzív kvalitatív fókuszpontos nézőkutatás vezetésére is. (A munka során a kutató diákok öt előadásról készítettek ilyen elemzést.)[22]

A kutatási korpusz kijelölése:
a kutatásba bevont előadások kiválasztása

Az előkészítő munkák legfontosabbika, amelyet a kutatásvezetőnek kellett elvégeznie, azon színházi előadások kiválasztása az adott periódusban, amelyek a kutatásban a reprezentativitás elvét biztosítják.

Ahhoz, hogy egy színházszociológiai kutatás reprezentatív lehessen, a mintának több szempontból is pontosan kell tükröznie a benne előforduló elemeket. Ezen elemek a reprezentatívitás szempontjából *a színházi kínálat és a nézők aspektusa.* E két szempontból kellett arányosan választani a kutatási periódusban játszott előadások és nézőik közül, vagyis hogy a kiválasztott előadások és nézők a mintában a lehető legpontosabban tükrözzék a teljes kínálat és közönség jellemzőit.

A kínálati oldal felől a reprezentativitás elve azt jelenti, hogy szerepelnie kell benne a debreceni színházi rendszer minden fontos szereplőjének: a színházak-

[22] Pálóczi Alexandra: *Illúziók*, Ádám Bence: *Peter és Jerry*, Gesztelyi Hermina: *Szentivánéji mámor*, Kiss Alexandra: *Stand Up /Dumaszínház*, Sinka Judit: *Boldog képek* – magyar és angol nyelven. (Az angol változat a holland egyetemista hallgató diplomamunkájának segítésére is készült.)

nak, a színházi előadást szervező intézményeknek és a színházi csoportoknak. Mégpedig ezeknek olyan arányban, amilyen százalékban a színházi kínálatot nyújtják a nézőknek, illetve amilyen arányban a másik oldalon a nézők ezzel a lehetőséggel élnek velük kapcsolatban.

Az intézmények ebből a szempontból már többször ismertetett sorrendje: a Csokonai Színház, a Debreceni Művelődési Központ (hat tagintézménnyel), a Vojtina Bábszínház, a Vasutas Egyetértés Művelődési Háza, a Főnix Rendezvényszervező Közhasznú Nonprofit Kft. és a Lovarda. A debreceni színházi rendszerből a mintában a kínálati aspektusból a színjátszó csoportokat a reprezentativitás elvének biztosítása érdekében egy félprofi csoportnak és egy amatőr együttesnek is képviselni kell. Ha van színházi fesztivál az adott időszakban, akkor azok előadásai közül is választani kell egyet.

Ha a Debrecenre jellemző színháztípusok és színházi műfajok szerint is reprezentativitásra törekszünk, akkor a produkciók kiválasztásánál erre is tekintettel kell lenni.

Az intézmények, helyszínek, színházi csoportok szerinti arányos megoszlás megvalósíthatósága és megvalósulása a kutatásban – a kínálat aspektusából

A széles skálájú kínálat és a nézőszám szempontjából is egyértelműen első helyen álló Csokonai Színházból négy produkciót választottunk ki, ügyelve arra, hogy azok a Csokonai különböző színházi tereiből, játszóhelyeiről legyenek: a nagyszínpadról, a közepes méretű kamaraszínházi térből és a kis stúdiószínházból. (A produkciók kiválasztásánál még egy fontos gyakorlati szempontot kellett figyelembe venni. A Csokonai Színház repertoárszínház ugyan, de a bemutató után sűrűn játsszák az előadásokat, míg később sokkal ritkábban. Ezért kellett az összes produkció közül a kutatási periódusban három frissen bemutatottat választanunk a megfelelő nagyságrendű válasz elérése érdekében.)

A Vojtina Bábszínházból két produkciót készültünk beválogatni a vizsgálandók listájára.

A kulturális intézmények közül a kínálatban és a nézők elérésének aránya miatt a Vasutas Művelődési Háznak és a Lovardának is be kellett kerülni egy-egy produkcióval a kutatásba.

A színházi csoportok közül egy néptánccsoport és egy egyetemi színjátszó társulat egy-egy produkciója került be a vizsgálatba.

A Debreceni Művelődési Központ azért maradt ki a kutatásnak ebből a fázisából, mert a kutatás időpontjában az ő kínálatukra jellemző színházi műfajok közül bábelőadás és néptáncest volt a programjukon. Ezek a műfajok azonban már más színházban reprezentálva voltak. (Az előadások kiválasztásánál ugyanis az intézményeken túl a színházi típusok és műfajok arányos megjelenítésére

is tekintettel kellett lenni.) A Főnix Rendezvényszervező pedig azért maradt ki, mert ebben a szezonvéginek mondható időszakban belső térben előadásuk már nem volt, s kinti, nyári szabadtéri előadás még nem. Ugyanez mondható el a különben nagyszámú fesztiválokról is: ebben a periódusban nem volt színházi fesztivál a városban.

A kínálat arányos megjelentetése a színházi típusok és műfajok szerint

A kiválasztásnál az intézményi arányosság mellett a következő szempont a városra jellemző színházi típusok és a kínálatban számuk miatt meghatározónak bizonyuló színházi műfajok megjelentetése volt.

Ezért kellett a színháztípusok közül az első helyen álló (44%) prózai színházat négy produkcióval megjelentetni a mintában – ügyelve a további differenciálásnál a művek korára és szerzőinek származási helyére is. Így került be a kutatandó drámák sorába: egy klasszikus magyar dráma, egy modern amerikai szerző két egyfelvonásosa, egy kortárs orosz szerző drámája és egy új fordítás alapján adaptált Shakespeare-dráma.

A zenés színháztípusból két, egymástól távoli és különböző színházi intézményhez köthető műfajt (opera, szórakoztató zenés színmű) választottunk. A táncszínház típusát Debrecenben legerőteljesebben a színpadi néptánc műfaja reprezentálja, ezért esett arra a választásunk. A Kleinkunst kategóriából az igen népszerű stand-up műfaj szerepel majd, továbbá a Csokonai Színház keretén belül minden évadban folyamatosan képviselt színházi műfaj, a zenés vagy verses előadóest egy előadása.

A bábszínház színháztípus a városban mennyiségileg igen jelentős. Ezért ezt nagy arányá (a színháznézők egyharmadának nyújt találkozási lehetőséget a színházzal) és viszonylag széles korosztályi skálája miatt két előadással kívántuk mérni. Egy kicsiknek (3–5 éveseknek) és egy ifjúsági korosztálynak (13–16 év) szólóval.

Eredetileg a mintában minden fontos intézmény, helyszín, színháztípus és műfaj képviselve lett volna. Azonban a kisgyerekeknek szóló – a teljes kínálatban az előadások száma alapján a városban első helyen álló – bábszínházi típus egy kiválasztott előadásának kutatása elmaradt.

Ennél a színházi típusnál ütköztünk bele az egyik legnehezebb kutatásmódszertani kérdésbe. Mivel a gyerekek színházi élménye kérdőíves módszerrel nem kutatható, ezért nem szerepelhetett a vizsgált előadások között klasszikus, gyerekeknek szóló bábszínházi előadás. Ennek a korosztálynak színházi élménykutatásához más módszert kell kifejleszteni. A szakirodalomban vannak is kezdeményezések a pszichofiziológiai vizsgálati módszerek

kidolgozására.[23] Ezek nyilvános, nem laboratóriumi körülmények között viszont jogi problémákat vetnek fel, ezért a gyerekek nézői tapasztalatának vizsgálatához tovább kell keresni az adekvát kutatási módszert. Hogy ez utóbbi, a jogi aggály mennyire jelen van a fiatal korosztály nézőkutatásában, álljon itt a mi tapasztalatunk. A Vojtina Bábszínház 13–16 év közötti fiatalok számára készült produkciója, a *Boldog képek* a korosztályból következően már jól kutatható, ezért ebből a színházból végül ezt választottuk be a kutatandó produkciók közé. A feldolgozást megkönnyítő digitális módszerhez el akartuk kérni a 15 éves gimnazista diákok e-mail-címeit, hogy a kérdőívet így juttassuk el hozzájuk, de ezt az iskola igazgatója leállította, mert szülői engedély nélkül a diákok e-mail-címei nem kérhetők el. Így őket papíralapú kérdőíveken kellett kérdezni a látott előadásról s színházba járási szokásaikról. 74 kitöltött kérdőív be is érkezett, ez az összes nézőszámhoz viszonyítva 18,5%. Azonban sajnos ez a jelentős mennyiségű anyag csak részben került be a feldolgozásba, mert külföldi kollégáink az életkori korlátozás miatt (csak felnőtt nézők kutatása) nem vették be a komparatisztikai alapú kutatásba. A kutatási eredmények szempontjából mi viszont aggályosnak tartjuk, hogy ha elhagyjuk egy, az országra jellemző színháztípus, műfaj vagy korcsoport vizsgálatát, hiszen akkor az adott színházi kultúrának pontosan a sajátosságát nem tudjuk felmutatni. Továbbá bizonyos területek kihagyása más adatokat (jelen esetben a nézőszámot) is torzíthat. (Szerencsére a nézői tapasztalatok feldolgozásának magyar kutatója, Szabó Attila önálló tanulmányában foglalkozott ezzel az előadással is.)

Így végül Debrecenben tíz különböző vizsgálható színházi produkció maradt a nézői tapasztalatok kutatása szempontjából. Ezek listáját lásd a 13. sz. mellékletben.

A reprezentativitás elvének biztosítása nézői oldalról

A kutatásra kiválasztandó előadások reprezentativitásának másik aspektusa a nézőkkel függ össze. Ennek két gyakorlati megfontolást igénylő szempontját kell kiemelni.

A kutatásba bevont nézők számának egy bizonyos százalékot el kell érni ahhoz, hogy az eredményeket mérvadónak tekinthessük. Ez többezres nézőszámú nagyelőadások esetén több száz, legalább 300-400 néző kérdezését jelenti, egy

[23] Sepsi Enikő: A művészetbefogadás pszichofiziológiai vizsgálatának lehetőségei (irodalom, színház, film), in Lázár Imre (szerk.): *A társas-lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2019, 293–299; Sepsi Enikő – Kasek Roland – Lázár Imre: Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus FaceReader segítségével, in Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 212–228.

kis vagy közepes nézőszámú előadás esetén a begyűjtött kérdőívek számának az 50-100-as nagyságrendet kell elérnie. A kutatás tervezésénél ezzel a gyakorlati szemponttal is számolni kell.

Körültekintően kell eljárni a nézői reprezentativitás szempontjából a vidéki magyar színházakban (így Debrecenben is) általános *nézőszervezési mód* miatt is. *A bérletrendszer* miatt egy-egy színházi estén (pl. a középiskolás vagy a nyugdíjas bérlet esetében) a közönség életkor szerint teljesen homogén is lehet, ezért ugyanannak a produkciónak az előadásaira a kutatóknak több különböző alkalommal is el kell menni, hogy a nézők „szórása", azaz heterogenitása a mintán is arányosan jelenjen meg. Ezért arra törekedtünk, hogy a konkrét bérletek nézőcsoportjait ismerve, arányosan kutassuk a különböző korosztályokat: a gyerekeket, a középiskolásokat, az egyetemistákat, a felnőtteket, valamint a nyugdíjasokat. Ezért *gondosan kellett kiválasztani a kutatási időpontokat a különböző bérlettípusok szerint.* (Ehhez vö. a kérdőíves kutatás összefoglalásának táblázatát az alábbiakban.) Amennyiben a bérletek alapján a nézők társadalmi hátterére, képzettségére (pl. egyetemi bérletek, gyári bérlet) is következtetni lehet, akkor a nézőkérdezésnél a reprezentativitás érdekében ezt az információt is figyelembe vettük.

Kapcsolatfelvétel a színházakkal

Az előkészítő szakasz része a kapcsolatfelvétel a színházakkal is. Ez is a kutatásvezető feladata. Ezen feladatok: írásban megkeresni a város kiválasztott színházi intézmények és csoportok vezetőit; bemutatni számukra a STEP nemzetközi színháztudományi kutatócsoport munkáját, a STEP City Project lényegét és célkitűzéseit; elküldeni számukra egy-egy mintát a kérdőívből és a nézőket megszólító kártyákból; megkérni az engedélyüket a nézőkutatásra a kiválasztott előadásokon; pontosan leírni, hogy ez a nézőkutatás mit jelent majd a gyakorlatban; végül felvázolni, hogy ennek a nemzetközi összehasonlító kutatásnak az eredményei milyen tanulságokkal szolgálhatnak saját intézményük számára.

A kérdőíves kutatás konkrét gyakorlati megvalósítása (2012. április–május)

Az adott periódus, az időintervallum, amelyben a kérdőíves nézőkutatást a gyakorlatban elvégeztük, egy viszonylag rövid, két hónapos időszak volt 2012 április-májusában. A debreceni kutatócsoport tagjai (az oktatókkal együtt huszonöt fő) a két hónap alatt nagyon intenzív munkát végeztek: negyven alkalommal mentek el

a színházakba, s ott a kutatásra kiválasztott tíz produkció összesen negyven előadásán megjelent hozzávetőleg 14 000 nézőből (a pontos számokat lásd az eredmények ismertetésénél) az együttműködésre hajlandókat felkérték a kutatásban való részvételre. A kutatási idő rövidségének egyik oka a már említett játékrend a Csokonai Színházban.

A gyűjtés módja

A hallgatók az előadás előtt vagy a szünetben felkérik a nézőket az együttműködésre. Elkérik a nézők e-mail-címét, hogy számukra másnap elküldhessék a nézői tapasztalatra vonatkozó kérdőívet, amit azoknak egy héten belül kell visszaküldeni. Ha ez nem történik meg, akkor a kutatók a felkérőlevél megismétlésével e-mailben emlékeztetik a nézőt. Ez a nézőkutatás (mind a kérdőívek eljuttatásának, mind azok visszanyerésének módja) digitális. Azon nézők számára, akik nem tudják vagy nem akarják digitális úton kitölteni a kérdőívet (legtöbbször az idősebb korosztályhoz tartozó nézők), elegendő mennyiségű papíralapú kérdőívet kell biztosítani. A kutatók megkérik a színházat, hogy ezen nézőik számára jelöljenek ki egy mindig hozzáférhető, de biztonságos helyet, ahol a nézők majd elhelyezhetik a kitöltött kérdőíveiket, s amelyeket a kutató diákok majd begyűjtenek a feldolgozáshoz. Ezen túl lehetőséget kell felkínálni a postai úton való visszaküldésre is.

A kérdőíves gyűjtés és eredménye

Ezt a gyűjtőmunkát és annak eredményét összegzi az alábbi táblázat:

3. táblázat. A gyűjtőmunka és eredménye.

Szerző, cím	Rendező	Társulat	Színház	Dátumok 2012	Össz. nézőszám (fő)	Összes válasz (db)	Válaszadási arány
Giacomo Puccini: *Bohémélet*	Nadine Duffaut	Csokonai Színház	Csokonai Színház, Nagyterem	április 21., 23., 25., 26., május 2., 3., 4., 5., 12., 16., 17., 18., 19.	5000-6000	342	7%

Madách Imre: *Az ember tragédiája*	Vidnyánszky Attila	Csokonai Színház	Csokonai Színház, Nagyterem	május 22., 23., 24., 25., 26., 29., 30., 31.	3000	168	6%
Ivan Viripajev: *Illúziók*	Viktor Rizsakov	Csokonai Színház	Víg Kamaraszínház	április 16., 17., 18., 20., 21., május 3., 5., 8., 19.	3000-3500	385	12%
Stand-up		Fellépők: Kiss Ádám, Benk Dénes Szupkay Viktor	Debreceni Egyetem, Lovarda	április 26.	600	47	8%
Néptánc		Hajdú Tánc-együttes	Csokonai Színház, Nagyterem	május 20.	350-400	26	6%
Edward Albee: *Peter és Jerry – Állatkerti történet*	Vidnyánszky Attila	Csokonai Színház	Csokonai Színház Stúdió-színháza	április 29., május 12.	80-100	51	50%
Bartal Kiss Rita: *Boldog képek*	Bartal Kiss Rita	Vojtina Bábszínház	Vojtina Bábszínház	május 31.	200	74	18%
William Shakespeare: *Szentivánéji mámor*	Lakó Zsigmond	Színláz Társulat	Debreceni Egyetem Pince (különböző terei)	április 19, május 11.	80	43	50%
Galambos Zoltán: *Meseautó*	Galambos Zoltán	Erzsébet-ligeti Színház	Vasutas Művelődési Ház	május 5.	400	78	19%
Pilinszky János: *Látja Isten, hogy állok a napon*	Vidnyánszky Attila, Földes László (Hobo)	Csokonai Színház	Csokonai Színház Stúdió-színháza	április 16., 17.	81	26	32%

A következőkben részletezve ismertetjük, hogy a kutató diákok pontosan mely előadásokhoz kapcsolódva, hol, mikor, hányszor végezték el a kutatásnak e szakaszát és milyen eredménnyel. Arra is kitérünk, hogy a kérdőíves kutatási munka milyen módszertani problémákat hozott felszínre. Az előadásokat csoportosíthatjuk intézményenként, színháztípusonként, de a gyakorlati módszertani átláthatóság kedvért nagyságrendi sorrendben is. Mi most ez utóbbit tesszük.

A Csokonai Színház nagytermében április 20-án bemutatott *Bohémélet* című Puccini-operát április és május folyamán 16 alkalommal adták elő. Ez potenciálisan 5-6000 nézőt jelent. Ezért a hallgatók 13 alkalommal keresték meg a különböző előadások nézőit.[24] Összesen 342 kitöltött kérdőív érkezett be, ami a produkció össznézőinek 6-7%-a.

A Csokonai Színház Víg Kamaraszínházában április 13-án bemutatott kortárs orosz szerző, Ivan Viripajev *Illúziók* című drámáját a kutatás időszakában 14 alkalommal játszották, ami kb. 3000-3500 nézőt jelentett. A hallgatók a nézőkutatáshoz kilenc alkalommal keresték fel a nézőket,[25] 385 válasz érkezett be, ami a nézők kb. 12%-a.

A Csokonai Színházban május 22-én bemutatott magyar nemzeti klasszikus drámát, *Az ember tragédiáját* a kutatás időszakában nyolc alkalommal játszották, összesen nagyjából háromezer néző számára. A kutató hallgatók mind a nyolc alkalommal felkeresték ennek a produkciónak az előadásait.[26] Az ezekből a találkozásokból megszületett érvényes válaszok száma 168 lett, ez a látogatók 6%-ától érkezett.

E nagyelőadások kutatásánál látható nagyszámú kérdezési dátum (13, 9 és 8) nemcsak a nagyságrendileg szükséges mennyiségű válasz begyűjtésével van összefüggésben, hanem a bérletrendszer következtében felmerülő, fentebb már taglalt módszertani problémával is, azaz a nézők arányos bevonásának kérdésével. Ennek megértéséhez vesd össze a dátumokat a Csokonai Színház bérletrendszerével a 10. sz. mellékletben.

[24] 2012. április 21. (Thuróczy-bérlet), április 23. (Ady Endre-bérlet), április 25. (Tóth Árpád-bérlet), április 26. (Lendvay-bérlet), aztán május 2. (Horváth Árpád-bérlet), május 3. (Rajz János-bérlet), május 4. (Téri Árpád-bérlet), május 5. (Erkel Ferenc-bérlet), május 12. (Csortos Gyula-bérlet), május 16. (Bertók Lajos-bérlet), május 17. (Szabó Magda-bérlet), május 18. (Lontay Margit-bérlet) és 19. (Honthy Hanna-bérlet).

[25] 2012. április 16. (Universitas-bérlet), április 17. (Szabó Magda-bérlet), április 18. (Lontay Margit-bérlet), április 20. (Téri Árpád-bérlet), április 21. (Csortos Gyula-bérlet), május 3. (Mensáros-bérlet), május 5. (Honthy Hanna-bérlet), május 8. (Horváth Árpád-bérlet), május 19. (Rajz János-bérlet).

[26] Május 22. (Universitas-bérlet), május 23.(Szabó Magda-bérlet), május 24. (Tóth Árpád-bérlet), május 25. (Téri Árpád-bérlet), május 26. (Csortos Gyula-bérlet), május 29. (Rajz János bérlet), május 30. (Mensáros-bérlet), május 31. (Honthy Hanna-bérlet).

A nagyelőadások felsorolása után következzenek a közepes nagyságúak. A Lovardában három népszerű komikus (Kiss Ádám, Benk Dénes és Szupkay Viktor) stand-up estjére április 26-án mintegy hatszáz néző volt kíváncsi. A többszörös, ismételt, sőt facebookos hallgatói megkeresések ellenére ebből csak 47 nézői válasz született, ami a nézők alig 8%-a. A Vasutas Művelődési Ház *Meseautó* című szórakoztató zenés játékát május 5-én 400 néző látta, s ennek értékelését 78 néző adta, ami kb. 19%. A Hajdú Táncegyüttes a Csokonai Színház kibérelt nagytermében tartott előadást május 20-án 350-400 néző előtt. Erről az eseményről csak 26 néző kívánt beszámolni a kérdőívünk alapján, ami a nézőszám 6%-a körül van.

Ehhez az adathoz hozzá kell tenni, hogy a kérdőív egy része, amelyik a konkrét előadásra, annak élményére kérdez rá, inkább vagy nagyobbrészt prózaszínházi típusra volt koncipiálva. A jövőben ilyen típusú (zenés, táncos) előadásokra adekvátabb kérdőívet kell összeállítani.

Két prózai stúdióelőadást kutattak hallgatóink. A Csokonai Színház Horváth Árpád Stúdiószínházában Edward Albee amerikai szerző két modern egyfelvonását (*Peter és Jerry* és *Állatkerti történet*) április 29-én és május 12-én kutattuk. A két előadás 80-100 nézőjétől 51 kitöltött kérdőív érkezett be, ami kimagasló, 50% feletti arány.

A Debreceni Egyetem Színláz Társulata Shakespeare *Szentivánéji álom* című klasszikus szövegének felhasználásával, de Nádasdy Ádám új fordításából kiindulva *Szentivánéji mámor* címen készített szellemes, mai színházi előadást, amit az egyetem alagsorában a közönséggel együtt mozogva újabb és újabb színházi tereket teremtve játszottak el. A kutató diákok két előadást (április 19. és május 11.) felkeresve kérték a hozzávetőleg nyolcvan egyetemista nézőt együttműködésre, amit azok nemcsak az előadás megteremtésében, hanem a kutatásban is kifejeztek – 43 kérdőív kitöltésével, ami szintén 50% fölötti arány.

A Vojtina Bábszínházban az ifjúsági korosztály számára készült *Boldog képek* című gazdag vizuális és zenei anyagú produkció 15 éves középiskolás nézőit (200 fő körül) 2012. május 31. után kértük kutatási együttműködésre, akiktől 74 kitöltött kérdőív (18%) érkezett be.

Ezen előadás kérdőíves kutatásának nehézségeiről mint a fiatal korosztály kérdezésének módszertani problémájáról már fentebb írtunk. A másik probléma abból adódott, hogy az összehasonlító kutatásba csak a felnőttek számára készített előadások kerültek be, így ez a produkció a nemzetközi komparatisztikai kutatásból kimaradt.

Az általunk a Kleinkunst kategóriába sorolt produkciót, Földes László (Hobo) *Látja Isten, hogy állok a napon* című (Pilinszky János verseiből készült) estjét a Csokonai Színház Stúdiószínházában április 16-án és 17-én tekintették meg hallgatóink, és kérték a kutatásban való együttműködésre a középiskolás nézőket. Ez 26 választ, azaz 32%-ot eredményezett, de a kutatás betegség miatt megszakadt, ezért nem került be a kutatás feldolgozási szakaszába.

Kutatási tapasztalataink ebben a munkafázisban összefoglalva

A színházak kivétel nélkül segítőkészek és együttműködőek voltak. Munkaszervezési szempontból fontos volt tudatában lenni annak, hogy a sokszor játszott nagyelőadásoknak összesen több ezer nézője van, és a megfelelően arányos néhány száz válasz begyűjtéséhez hány alkalommal s hozzávetőlegesen hány kutatónak kell felkeresni az előadásokat. Azt is szem előtt kellett tartani, hogy kis (stúdió)előadásoknál egy-két megkeresés is elegendő lehet a megfelelő számú érvényes kérdőív begyűjtéséhez.

A beérkezett válaszok arányszáma a megfontolások ellenére jelentős eltéréseket mutatott. A „nagyelőadások" viszonylag alacsony, 10% alatti eredményének oka nem a kutatók buzgóságának hiánya (hiszen ezeket az előadásokat több mint tíz alkalommal keresték fel), s nem is a nézők együttműködési hiánya (több százan kitöltötték a kutatási kérdőívet), hanem ezeknek az előadásoknak a nagyságrendje.

A három közepes nagyságú előadás közötti százalékos aránykülönbség okát részben a közönség mentalitásában látjuk. A Vasutas főként idősebb nézőinek fontosnak tűnik a színház, a színházi esemény és az ő véleményükre kíváncsi kutató egyetemistáknak tett ígéretük. Annak ellenére is, hogy nagyobb részük papír alapon töltötte ki és vitte be külön a művelődési házba a kérdőíveket. Bár a viszonylag nagyszámú stand-up-os előadással kikapcsolódást kereső egyetemisták könnyedén megadták e-mail-címüket a szintén egyetemista kutatóknak, de nem érezték már fontosnak, hogy ezt a vállalt feladatot el is végezzék. (Legalábbis ezt következtetjük a jelen lévő nézők és a kutatásba bekapcsolódók száma közötti nagy különbségből.) Az egyetemi színjátszók előadásának nézői ezzel szemben igen magas arányban (50%) küldték be a kitöltött kérdőíveket – bizonyítva, hogy számukra milyen fontos a társaik által létrehozott színházi produkció, és hogy arról ők is elmondhassák véleményüket, tapasztalataikat. A táncszínház nézőinek reflektálásáról már beszéltünk.

A kérdezés technikájával kapcsolatos tapasztalataink: itt egyértelmű a korosztályok közötti lényeges különbség. Az idősebb színházba járók inkább választották a papíralapú kérdőívet, s az azok visszajuttatásával járó plusz

fáradságot, mert a digitális technika valószínűleg számukra még (különösen több mint tíz évvel ezelőtt) nem volt annyira megszokott módja a kommunikációnak. Kutató diákjaink ennek a nézőcsoportnak a tagjaitól azt is többször hallották, hogy igényük volna – a kérdőíves kutatással vagy a helyett is – a látott előadás megbeszélésére.

A feldolgozás fázisai

A megválaszolt kérdőívek digitalizálása és adatbankba gyűjtése

Miután a nézőktől beérkeztek a kitöltött kérdőívek, azt be kellett táplálni egy digitális rendszerbe, hogy azok minden ország kutatói számára elérhetővé váljanak. (Ez anyagi okok miatt a KwickSurvey platformján történt meg.) Az adatok felvitelét a rendszerbe részben a már tapasztalattal rendelkező holland vendéghallgató végezte, de nagyobb részben a mi hallgatóink, akiket ő vezetett be ebbe a technikába. Természetesen sokkal egyszerűbb és gyorsabb a digitálisan beérkezett kérdőíveket bevinni a rendszerbe, mint a papíralapúakat, de a PISZSZ hallgatói június folyamán ezt is elvégezték. Debrecenből összesen 1250 kérdőíves választ rögzítettünk az SPSS statisztikai rendszerben, de ebből az összehasonlító kutatásba csak 1139 került be. (Mint fentebb már utaltunk rá, az egyik előadás kutatása betegség miatt megszakadt, s az ifjúsági korosztálynak szánt bábszínházi előadásról beérkezett 74 válasz sem került feldolgozásra az összehasonlító kutatásban, mert az csak a felnőtt nézőkre terjedt ki.)

A négy országból beérkező nagy mennyiségű (Hollandia 2146, Észtország 1401, Anglia 1815, Magyarország 1139) kitöltött kérdőíves anyag (összesen 6501) lett a STEP City kutatás második nagy adatbázisa. Ebből kezdődhetett meg aztán a különböző szempontrendszerek szerinti tartalmi feldolgozás 2013-ban és 2014-ben, s ezek első eredményei 2015-ben meg is jelentek angol nyelven.[27]

A kvalitatív nézőkutatás

A közönség-/nézőkutatásnak ezután következett volna még egy elmélyítő fázisa. Groningenben és Tartuban a kutatók a hallgatóik segítségével néhány fős ún. fókuszcsoportokat hoztak létre az érdeklődő nézőkből, ahol a résztvevők a közösen látott előadásokról beszélgetés formájában mondták el, beszélték meg

[27] *Amfiteater*, 2015/1–2, 216–392.

színházi tapasztalataikat. Ha a fókuszcsoportok létrehozása valamilyen okból nem valósulhatott meg, akkor egyes résztvevőkkel külön mélyinterjúk készültek, hogy a kutatók még jobban megismerhessék a nézők színházi tapasztalatait. Ezek a beszélgetések, illetve interjúk természetesen nemcsak a kutatást, hanem a résztvevők javát is szolgálják, hiszen segíti őket saját színházi élményük feldolgozásában.

A mi debreceni kutatócsoportunk a nézőkutatásnak ezt a fázisát már nem tudta vállalni, aminek több oka is volt. A kutatásban részt vevő legtöbb hallgató abban az évben be is fejezte egyetemi tanulmányait. Azok tehát, akik az elméleti felkészítés után elvégezték a konkrét gyakorlati nézőkutatást, s maguk is alaposan megismerték, sőt elemezték a kutatásban kiválasztott színházi produkciókat, s így ők lettek volna alkalmasak a kvalitatív nézőkutatás elvégzésére – már nem voltak többé az egyetem hallgatói. Közben a Csokonai Színházban is, ahol a kérdőíves nézőkutatás jelentős részét folytattuk, alapvető változások álltak be: a színház akkori igazgatója, Vidnyánszky Attila 2013-ban a színház művészeti és adminisztratív vezetőinek nagy részével a budapesti Nemzeti Színházba távozott. Ennek a fázisnak az egyik fontos tapasztalata, hogy az ilyen nagy kiterjedésű, több évig tartó empirikus kutatás nehezen győzhető kutatói kapacitással, s a hosszabb időintervallum alatt jelentős változások állhatnak be a kutatott területen is – ebből adódott, hogy a hét országgal és hét várossal induló projekt kutatásai nem mindenütt és nem minden fázisában voltak elvégezhetőek teljeskörűen.

A STEP City kutatás folytatása

Azonban a kutatói munka számunkra sem fejeződött be itt, mert a második adatbázisból, amelynek a mi gyűjtésünk is része, idővel készültek különböző szempontú feldolgozások. Ezek közül az első és legfontosabb a kutatócsoport tagjainak (beleértve a magyar kutatókat is) munkája nyomán elkészült 2015-ös angol nyelvű tanulmánygyűjtemény. Az összefoglaló tanulmányok először a) a színházi rendszereket, aztán b) a színházi kínálatot, c) a nézők demográfiai jellemzőit, majd d) a nézők színházi tapasztalatait, s végül e) a színházi rendszerek és a színházi élet összefüggéseit elemzik.[28] De később is több munka született,

[28] Uo.

amelyeknek vagy ez az adatbázis a kiindulópontja, vagy a kutatócsoport által kifejlesztett módszertan az alapja.[29]

A STEP kutatócsoport tevékenységének és a STEP City kutatás hatása a magyar színháztudományra

A STEP kutatócsoport tagjainak közel húszéves együttműködése – s benne a STEP City kutatás – már eddig is pozitív módon hatott a magyar színháztudományi kutatásokra és a magyar kutatók munkájára.

Összefoglalva, ez a nemzetközi összehasonlító színházszociológiai kutatás a következő aspektusokból hatott inspirálóan, illetve az alábbi területeken remélhető további hozadéka:

– Debrecen színházi kultúrájának felmérése – új színházkoncepció és kutatási cél alapján;

– a komparatisztikai kutatás többletértéke: táguló horizont, nyitás más kultúrákra, új összefüggések feltárása, a saját kultúra sajátosságainak láthatóvá válása;

– a kutatás során gyűjtött adatok, adatbankok mint a további kutatás alapja;

– új színházi kutatási módszerek megismerése és adaptálása;

– a magyar színházi kutatás s vele a magyar színház bekapcsolása a nemzetközi színháztudományi kutatásba;

– a kutatás eredményeinek potenciális hasznosíthatósága a gyakorlatban (színházvezetők és kulturális vezetők számára).

Színház a városban. Új kép Debrecen színházi világáról

E kutatás kétségkívül legnagyobb hozadéka, hogy egy összehasonlító színházszociológiai kutatás keretén belül, illetve annak alapján elkészült Debrecen színházi világáról egy átfogó, eddig talán a legteljesebb szinkron felmérés

[29] Lásd ehhez Szabó Attila e témakörben eddig publikált tanulmányait, illetve ennek a kötetnek több írását is. Attila Szabó: Why Play Shakespeare? Artistic and Societal Functions of Contemporary Shakespeare Performances in Three European Cities, *Symbolon*, vol. 27, 2014/15, 9–23; uő: Immerzió és közösségi tapasztalat a színházrecepcióban, in Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Pécs, Kronosz, 2016, 111–118; uő: *A kortárs színház*; uő: Klasszikus drámák a modern színpadon: Shakespeare és a kortárs dráma színpadi aktualitása a 20. század második felében és napjainkban, in uő: *A valós színterei. Színház, közösség, múltfeldolgozás*, Budapest, Prae, 2019, 53–76; Sepsi–Szabó: *A színházszociológiai befogadás-kutatások.*

– nemzetközi összefüggésbe ágyazva. Mivel e felmérés és eredményei a kutatási folyamat leírásával és a módszertani megfontolásokkal együtt jelennek meg ebben a szövegben, ezért az írás egésze mutatja meg, hogyan működik a színház a városban. Itt az összegzésben ezért csak arra koncentrálunk, hogy bemutassuk, egy új színházkoncepció és egy új kutatási nézőpontból való átvilágítás nyomán milyen új kép bontakozott ki Debrecen városának színházi világáról a korábbihoz képest.

Már a kutatás első fázisában (miután feltérképeztük Debrecen színházi rendszerét, megrajzoltuk annak struktúráját, összegyűjtöttük és elemeztük a város teljes színházi kínálatát) kezdett kibontakozni a hagyományossal szemben egy új kép. S ez csak megerősödött a másik aspektus, a nézők vizsgálata alapján.

Magyarországon az az általánosan elterjedt vélekedés, hogy a vidéki városokban a legtöbb helyen „az egy város – egy színház" képlet érvényes. Ha Debrecen, akkor az a Csokonai Színház, ha Kecskemét, akkor az a Katona József Színház, és így tovább. Vagyis egy város színházi élete szinte kizárólag a központi, hivatalos, ún. városi színház intézményéhez köthető. (Ezt a képet differenciálta az 1990-es évek elején a korábban amatőr társulatként működő bábcsoportok szintén hivatásos társulatokká válása a második számú városi színházak/bábszínházak hálózatában.) Ezen keretek között nincs idő kitérni színháztörténeti folyamatokra, de természetesen az állandó társulatos, repertoárrendszerben játszó, önálló színházépülettel bíró nagy vidéki városi színházak kiemelkedő jelentőségűek a magyar színházi világ rendszerében, hiszen ezek a színházak történetileg és ma is meghatározóak egy-egy város színházi életében. Így Debrecenben is. Továbbá az is igaz, hogy a városi színház kínálja a színházat látogatók majdnem felének (44%), a Vojtina Bábszínházzal együtt 60%-ának a színházzal való találkozást, de az is tény, hogy ez a találkozás kb. 40%-ban másutt történik meg. Hogyan értelmezhető ez az eredmény az „egy város – egy színház" képlettel szemben?

A debreceni színházi rendszerről az *új színházkoncepció*, a *színházi esemény (theatrical event)* és az *új kutatási kérdésfelvetés* alapján kaptunk új képet. Kiindulópontunk ugyanis nem az intézmény volt, hanem az a szociológiai kérdésfeltevés, hogy a város lakói a legszélesebb értelemben hol léphetnek színházi kommunikációba a színházi esemény többi résztvevőjével, a színházi produkciókkal, azok létrehozóival; mennyi és milyen színházi kínálattal találkoznak a városban, és hogy ez a találkozás hogyan, milyen körülmények között valósul meg.

Bennünket, a város színházi életét jól ismerő magyar kutatókat is meglepett, hogy sokkal több helyen, sokkal többször, sokkal több résztvevővel, sokkal többféle színházi forma keretén belül, mint azt a hagyományos intézményekre fókuszáló színházfelfogás sugallná. Ezért összegezzük és elemezzük – itt röviden – a korábbi kutatások és a mostani nyomán kialakult kép közötti különbséget.

A színházi terek

Debrecenben a kutatás időszakában a két hivatalos városi színház öt játszóhelyén kívül még legalább tizenöt más helyszínen lehetett színházi előadással találkozni. Elsősorban a város különböző részeiben található művelődési házak hálózatának tereiben, a Főnix Rendezvényszervező és a Debreceni Egyetem által fenntartott épületekben, de múzeumokban, galériákban, iskolákban, templomokban és szabadtéren, a város különböző közterein, az ún. talált terekben – a város egész területén. Ez a jelenség nem példa nélküli, de színháztörténeti és színházelméleti kérdésekig vezet el.[30]

A színházi előadást nyújtók

Debrecenben a játszók 80%-a profi, azaz magasan kvalifikált színművész, 20%-ban félprofik vagy amatőrök. Utóbbiak jellemzően a hivatalos színházi intézményeken kívül tevékenykednek. Sem képzettségük, sem művészi minőségük alapján nem vetekedhetnek a hivatásos színházművészekkel, de jelentőségük nem is ebben van. Ők – a gyerekektől, az ifjúsági korosztályon és az egyetemistákon át a felnőttekig – olyan színházi csoportok tagjai, amelyekben aktív színházcsinálókként a maguk és társaik örömére vagy tanulságául fogalmazzák meg a játék nyelvén önmagukat. Teljesítményük legfőképpen az önfejlesztő, a szocializációban játszott szerepükben és közösségteremtő funkciójukban ragadható meg. Külön ki kell emelni ebből a szempontból is a 40-50 fős néptánccsoportokat, amelyek ifjúsági és gyerekcsoportjaikon keresztül nemcsak a szinkron időben, hanem generációkon át is összekötik és továbbadják az előadó-művészeti hagyománynak ezt a formáját. Magas művészi színvonaluk miatt a félprofi kategóriába sorolandók, s ezzel – mint már utaltunk rá – ebben a nemzetközi összehasonlító kutatásban is egyedülállónak bizonyultak.

A színházi kínálat

A színházi kínálat is jelentős bővülést mutatott a bemutatott produkciók és előadások száma alapján az ún. hivatalos városi színházakon túli kulturális, illetve színházi mezőben.

A 2009/10-es évadban a Csokonaiban 36 saját produkció (a vendégjátékokkal együtt 82), összesen 376 színházi előadásban került színre, a Vojtinában tíz

[30] A színház nem redukálható annak egy történeti formájára, amelyet a városi polgárság Nyugat-Európában a tizennyolcadik, Kelet-Európában a tizenkilencedik század folyamán hozott létre: az ún. kőszínházak sajátosan kialakított tereiben, írott szövegek alapján, képzett színházművészek segítségével előadott előadások formájában, amelyeket a nézők szabadidejükben, saját épülésükre vagy szórakozásukra tekinthetnek meg. Történetileg előtte és utána és vele párhuzamosan is, de Európán kívül is sok más színházi forma bizonyítja ezt.

nagyprodukciót és tíz kamaraszínházit játszottak több mint négyszáz előadásban. Ezek együtt a városban bemutatott összes produkciónak (275) a 36%-át adták. Az előadásszámokat tekintve már jóval magasabb az arány, összesen 76%. A másik, nem hivatalos színházi szférában 173 produkció (64%), illetve 273 előadás (24%) született a vizsgát időszakban. Vagyis ebben a második szférában a produkciók száma meghaladta a városi színházak kínálatát, az előadások száma azonban szinte fordított arányt mutatott.

Ez már előrevetíti az utóbbi szférának egyik jellemző sajátosságát, a széles műfaji palettát. A két hivatalos városi színházban a prózai színház dominál (bár a bábszínház és zenés színház sajátos átfedését már elemeztük), és például a zenés színház műfajaiból a Csokonai Színházban szinte csak az opera szerepelt a vizsgált időszakban. Ezzel szemben a többiekben széles spektrumú a műfaji kínálat: az operettől, a musicalen át a zenés vígjátékokig tart. Ugyanez mondható el a következő típusról, a táncszínházról is: amíg a városi színházban csak néhány vendégelőadás képviselte ezt a műfajt, addig a másik strukturális mezőben a balettől a modern és kortárs, valamint városi táncműfajokon át a színpadi néptáncig szinte minden táncszínházi műfaj megjelent. A bábszínház mint színháztípus nemcsak a hivatalos bábszínházban, a Vojtinában szolgálta a gyerekeket, hanem a város művelődési házainak hálózatában is, évi 40-50 bábszínházi produkcióval. Ezen kívül a Kleinkunst egyes műfajaival (stand-up comedy, mesés, verses vagy énekes előadóestek) is leginkább a második szférában találkozhattak a nézők, akárcsak a szakrális népi játék sajátos formájával, a betlehemessel is. (A kivételt a Kleinkunst kategóriában a már említett Hobo Földes László rendszeres estjei jelentették az első szférában.)

Elmondható tehát, hogy a városban a zenés, a táncos színháztípus és a Kleinkunst előadásait döntően a városi színházakon túli szféra kínálta. Így a színházi kínálat – a kereslettel összefüggésben – egyfajta komplementer módon oszlott meg a két mező között. A városban szervezett fesztiválok közül a DESZKA, a maga jelentős számú, többségében új drámaszövegekre épülő előadásaival az első szférát, a többi, kisebb fesztivál nagyobbrészt a másodikat erősítette, kinyitva ezzel a város színházi világát új, más színházi formák felé is – növelve ezzel a város lakóinak lehetőségét új és újfajta színházi találkozásokra.

Összegezve mindezt még egyszer a város lakóinak perspektívájából: a debreceni színházba járó nézők nemcsak a két hivatalos városi színházban találkozhattak színházi előadásokkal; a színházi események kb. negyven százaléka ezeken túl történt meg. Ez utóbbiak megoszlása: a DMK-ban a százhúsz-száznegyven színházi előadást hozzávetőleg húszezer, a Vasutas hatvannégy előadását mintegy huszonkétezer látogató, a Főnix színházi rendezvényeit (húsz-huszonkét előadást) kb. tizenötezer néző, a Lovarda tizennégy színházi estjét mintegy

nyolcezer látogató, a félprofi néptánccsoportok húsz-huszonöt estjét négy-ötezer látogató látta; az amatőr csoportok húsz-huszonöt előadását szintén négy-ötezer látogató, a színházi fesztiválok előadásait hétezer néző tekinthette meg.

A nemzetközi színházszociológiai összehasonlító kutatás nyomán eddig láthatóvá vált jelenségek a továbbiakban alapos elemzést igényelnek. Ezen keretek között itt most csak ezek rögzítésére volt lehetőség, illetve annak előrevetítésére, hogy ezek az új adatok és felbukkanó jelenségek további kutatandó kérdésekhez vezetnek el. Például a produkciószám és az előadásszám viszonylatában: a produkció és az előadásszám közötti nagy különbség abból fakad, hogy a két városi színházban a viszonylag nem túl magas számú produkciót (százkettő a vendégelőadásokkal együtt) nagyon nagy számú előadásban (közel nyolcszáz) játszották/játsszák. Ez azt jelenti, hogy a két repertoárrendszerben játszó színház egyes produkciói hosszú ideig jelennek meg kínálatként a város lakói számára. A többi játszóhelyen viszont magas a produkciók száma (173), és hozzá képest viszonylag alacsony az előadásszám (273), vagyis sok a produkció, de belőlük csak egy-két előadást láthattak/láthatnak a debreceni nézők. Az ebből a tényből fakadó alapkérdés úgy fogalmazható meg, hogy a nézők szempontjából melyik számít nagyobb értéknek: a színházi találkozások változatossága, a gazdag választékból fakadó sokféleség, újszerűség vagy a repertoárrendszerben játszó állandó társulatok folyamatos jelenlétének következtében a szinte személyes kötődés a sajátnak érezhető színházhoz és annak művészeihez? Ez az izgalmas kérdés a nemzetközi összehasonlító kutatásban más országokban és más színteken is felmerült, amire itt most nincs alkalom kitérni. Az viszont itt is kijelenthető, hogy az új kutatási kérdésfelvetések tudásunkat az általunk ismert vagy ismertnek vélt területekről is jelentősen gyarapították. Ez igaz a következő aspektus, a nézői kérdéskör vizsgálata alapján is.

Összegzés a nézőkről

Mit lehet elmondani a színházi nézőközönség részletes feltérképezése után arról, hogy a nézők szempontja mit adott hozzá a kutatás nyomán kirajzolódni látszó új színházi képhez Debrecenben?

A színházlátogatások megoszlása az egyes intézmények között megerősíteni látszik a korábban vizsgált színházi jellemzőknél (terek, játszók, kínálat) nyert adatokat, vagyis korrelál azokkal. Debrecenben ezek szerint jelentősen több városlakó találkozik a színházzal, mint azt a városi színházak adatai alapján gondolnánk, s jóval többfélével, mint amit a hivatalos színházak repertoárja mutat.

Ha csak a számokat nézzük, akkor ez valóban jóval magasabb, de ha különböző szempontokból tovább elemezzük ezeket a számadatokat, akkor differenciáltabb képet kapunk.

Ha ugyanis a színházba járás *gyakorisága* szerint vizsgáljuk meg a két színházi mezőt, akkor azt találjuk, hogy a két városi színház nézőinek nagy része nagyon gyakran (szezononként hat-nyolc) vagy közepesen gyakran (négy alkalommal) látogat színházat. A másik mezőben – a bérletrendszer hiánya miatt – nincsenek egzakt számadataink, de egy másik mérőszám (a produkciók és előadások számának aránya: a kínált produkciók és azok előadásának száma itt ugyanis közel áll egymáshoz) azt mutatja, hogy a nézők itt általában csak egy-egy produkcióra váltanak jegyet; esetleg műfaji preferenciájuk szerint (stand-up, operett, zenés vígjáték) még néhányszor az évad során. Ez az arányszám azt is megmutatja, hogy egy-egy produkció milyen hosszan érhető el a nézők számára: egyszer vagy esetleg tartósan, tíznél is többször egy-egy évadban. Ez a rendszeresség minőségi faktornak is tekinthető. Az első mezőben, a gyakran látogatott színházakban biztos, hogy a nézők erősebben kötődnek a színházhoz, sőt sajátjuknak is érezhetik azt. S ez különösen a fiatal generációknál fontos: a gyerekek korai színházi szocializációja nemcsak a színházi kultúra, hanem a társadalmi értékek szempontjából is felbecsülhetetlen jelentőségű.

Ehhez kapcsolható a következő szempont, a nézők életkor, színházi típus és műfaji preferencia szerinti megoszlása. A mi kutatásunk azt mutatta, hogy a tizenhárom év alatti gyerekek hatszor annyit járnak színházba az ún. hivatalos-hivatásos mezőben, mint a másikban (elsősorban profi bábszínházba, de a vizsgált periódusban a Csokonai projektjének köszönhetően mesejátékokra is). Az ifjúsági korosztály (13–18 év között) sajnos mindkét mezőben „mostohagyerek". Kifejezetten nekik szóló, az ő problémáikat feldolgozó előadás alig volt a városban a kutatott időpontban. Ebben az összefüggésben talán még a művelődési házak és a Vasutas táncszínházi előadásaira gondolhatunk – természetesen szórakoztató funkcióval. Bár a kutatott periódusban a középiskolások számára sem készültek „saját" produkciók, de – mint ahogyan azt már a Csokonai Színház bérletrendszerénél bemutattuk – ez a korosztály mégis rendszeresen részesülhetett színházi élményben, köszönhetően a színház által kifejezetten nekik meghirdetett öt bérlet jóvoltából. Ezek általában klasszikusnak nevezhető irodalmi alapú programot kínálnak számukra. A másik mezőben elsősorban a szórakoztató zenés és táncszínházi műfajok jelennek meg számukra a művelődési házak kínálatában. A következő korosztály, az egyetemisták inkább saját maguk számára biztosítják a színházi élményt a maguk által létrehozott színjátszó csoportjaik és előadásaik által. Az, hogy ők milyen mértékben élnek a városi színház kínálatával, e kutatás során is csak részben derült ki, pedig itt Debrecen lakosságának egy számban (harmincezer fölött!) és képzettség szerint is jelentős rétegéről van szó. Ezért érdemes lenne ennek a korosztálynak is alapos szociológiai vizsgálatot szentelni – a színházba járás szempontjából is. Mint ahogyan a debreceni felnőtt lakosság

színházhoz való viszonyáról és annak színházi tapasztalatáról is – éppen e nemzetközi kutatás nyomán. Az idős, nyugdíjas korosztály színházi szokásairól a műfaji preferenciák alapján is több ismeretünk van. Ők kb. kétszer annyiszor élnek a második szféra által felkínált színházi eseményen való részvétel lehetőségével, ha kedvenc műfajaikkal és/vagy színészeikkel találkozhatnak.

Ha nem tagoljuk, hanem összegezzük a nézőkre vonatkozó így nyert ismereteinket, akkor a végső kérdés mind a két (a hazai és a nemzetközi) szinten: *Hány valós személy áll a számok mögött? Hány polgár él a színházi kínálattal, szerez tapasztalatot a színházi kultúrával ezekben a városokban?*

A nemzetközi kutatás a három városban (Debrecen, Groningen és Tartu) viszonylag hasonló nagyságrendet mutat, de azért jelentős konkrét számbeli különbséget is. Debrecenben 13 000–22 000, Groningenben 15 000–24 000, Tartuban 17 000–27 000 polgár vesz részt színházi eseményen. Ez lakosságarányosan százalékban kifejezve: Debrecenben és Groningenben 10-10%, Tartuban 20%. Ezek az adatok a kutatás profiljából következően csak *a profi színházi előadások felnőtt nézőire* vonatkoznak. Ezért ebben a vonatkozásban is felbukkan a két „kérdéses" jelenség, a magyar színházi rendszer két meghatározó sajátossága. Debrecenben ez a félprofi színházi mező (köszönhetően a színpadi néptánc műfaj nézőinek és a művelődési házak színházi előadásait látogatók magas számának), amire ez a vizsgálat nem kérdezett rá. Ez az amatőr színházcsoportok nézőivel együtt kb. 5000-rel növeli meg a színházba járók számát, azaz Debrecenben e szerint már 16 000–27 000 színházba járó polgárral kell számolni. S ha ehhez hozzávesszük az ebből a szempontból szintén nem kutatott gyermekkorosztályt, akkor ez még plusz 8000 városi, és a vidéki tájolással együtt összesen 10–12 000 színházban részesülőt jelent, ami összesen már 27 000–35 000 ember. Ezért Debrecen – *e korrekció után* – 13–17%-kal Groningen és Tartu közé helyezendő. (Természetesen azt feltételezve – ahogyan azt a debreceni színházi rendszer színháztípusai és a nézők műfaji preferenciái alapján az előző fejezetben megpróbáltuk elemezni –, hogy nincs jelentős átfedés a két színházi mező, a hivatalos városi színházak és a többi színházat kínáló debreceni intézmény nézői között. Amilyen mértékben van, olyan mértékben csökken ez a százalékos arány.)

Még egyszer megismételve a legfontosabb adatot: Debrecenben és környékén 27 000 és 35 000 közé tehető azon lakosok száma, akik a város teljes színházi mezőjében valamilyen formában találkozhatnak színházzal, részesei valamilyen színházi eseménynek, és ezáltal különböző egyéni és társadalmi tapasztalatokra tehetnek szert. Hogy milyenekre és milyen hatással, arra nem a számokból lehet következtetni, hanem éppen a STEP City kutatás nézői tapasztalat vizsgálatára kifejlesztetett kérdőíves módszere nyomán eddig és ezután nyerhető nézői válaszok, vélemények alapján.

Mint látható, a debreceni nézőkről szóló kutatás első eredményeinek összefoglalásakor nem csupán az adatokat, tényeket, hanem a mi színházi rendszerünkre jellemző nézőkre vonatkozó sajátosságokat is meg tudtuk mutatni, sőt azok nyomán a további kutatás irányaira is javaslatokat tenni.

A komparatisztikai kutatás többletértéke

Minden összehasonlító nemzetközi kutatás nyeresége, hogy az *kinyitja a saját kultúra horizontját.* A STEP kutatócsoport munkájára ez többszörösen is igaz, hiszen a csoport 2005-ben hét, Európa különböző régiójában található ország színházi világának összehasonlító kutatására jött létre, s azóta is – így a STEP City Projectben is – ezzel az ambiciózus célkitűzéssel dolgozott. E közel húsz év alatt a kutatócsoport tagjainak, köztük a magyar kutatóknak is, sikerült alaposan megismerni a többi ország színházi rendszerét, annak sajátosságait, színház- és kultúrpolitikáját. (Ezen ismeretek a garancia arra, hogy különböző komparatisztikai kutatási projektjeit eredményesen valósíthassa meg.)

Az összehasonlító kutatás nemcsak új tényeket, jelenségeket képes feltárni, hanem szinte *mindig új összefüggések felismeréséig is elvezet.* Ehhez szolgáltatnak példát az *Amfiteater* tanulmányai vagy az ebben az írásban is részletezett vizsgálati aspektusok nemzetközi összefüggésbe állítása.

A több kultúrára kiterjedő összehasonlító kutatás következő nagy hozadéka, hogy általa *a saját kultúra egyedi jegyei is láthatóvá válnak.* Melyek voltak ezek közül a legszembetűnőbbek a kutatás során?

A kutatás több pontján is láthatóvá vált a legfontosabb (csak Szlovéniához hasonlítható) sajátosság: *a bábszínház mint színháztípus meghatározó Debrecen színházi életében* (de tudjuk, országosan is). E nemzetközi összehasonlításban is kiugró sajátosságnak azért van óriási jelentősége, mert ez azt jelenti, hogy a legfiatalabb generáció, a gyerekek színházon szocializálhatódnak Magyarországon. S ennek a társadalmi értékek szempontjából sem eléggé túlbecsülhető jelentősége van. Így talán érthető, miért tartottuk olyan problematikusnak, hogy ez a színháztípus kimaradt az összehasonlító nézőkutatásból, valamint azt, hogy mennyire aktuális e korcsoport színházi tapasztalatának vizsgálatára módszer(eke)t kifejleszteni.

A debreceni kutatás során több összefüggésben is előbukkant *két unikális magyar színházi műfaj: a színpadi néptánc és a szakrális népi játék,* a betlehemes. A nemzetközi összehasonlító kutatásban vita tárgya volt e műfajoknak a színházi mezőhöz tartozása. A néptáncot egyes országokban odatartozónak tekintik, másokban nem. Magyarországon már születtek e területet vizsgáló tudományos

munkák. A mi kérdésfelvetésünkhöz a kutatócsoport tagjának, Lelkes Zsófiának tanulmányai és német nyelven írt doktori disszertációja kapcsolódik.[31] E kérdés eldöntésének azért is van jelentősége a kutatásban, mert ennek függvényében változnak az olyan fontos paraméterek is, mint a kínálatban a produkció- és előadásszám; a színházművészek professzionalizmusa szempontjából az arány; de ez természetesen befolyásolja a nézőszámokat is.

Mint már a nézőkutatás menetének leírásakor kiderült, mi egy néptáncprodukció beválogatásával letettük a voksunkat a mellett, hogy ez a mi színházi kultúránkra jellemző jelentős színházi műfaj és vele a félprofi előadóművészi kategória nem maradhat ki a kutatásból, mert az éppen a sajátosat, az egyedit takarná el a kialakult összképben.

A nézőkutatás során mutatkozott meg a következő, *szinte csak a mi színházi kultúránkra jellemző jelenség, a bérletezés.* Ez első rálátásra csak a nézőszervezés, *a színházi produkciók közvetítésére szolgáló disztribúciós elem,* de már a kutatásnak abban a fázisában kiderült, hogy a bérletrendszer vizsgálatának *nagyon fontos kutatásmódszertani hozadéka* is van, hiszen általa sokkal pontosabb képet kaphatunk a nézőkről, számukról, életkorukról, színházba járásuk gyakoriságáról is. S ugyancsak a bérletrendszer ismerete segített bennünket a *reprezentativitás elvének biztosításában* a kérdőíves nézőkutatásra kiválasztandó előadások kijelölésében is. S mivel ennek a kutatásnak végső célja, hogy megpróbálja kideríteni, hogyan működik a színház a társadalomban, milyen szerepet játszik a színház nézőinek – itt Debrecen lakóinak – életében (vagyis hogy milyen egyéni és/vagy társadalmi tapasztalatra tesznek szert a színházi eseményen való részvétellel), ezért fontos tudni, hogy a nézők milyen céllal mennek a színházba. Egész biztosan más okból, ha egy-egy konkrét produkcióra kíváncsiak, és egy egyedi előadásra vesznek jegyet, mint ha egy egész évad több előadására – sokszor nem is tudván pontosan melyekre – szóló bérletet váltanak. Színházszociológusok számára izgalmas feladat kikutatni, hogy *mi a funkcióbeli különbség a két színházbajárási szokás között.*

S végül meg kell említeni egy feltűnő negatív sajátosságot is A nemzetközi összehasonlító kutatás egyik ránk nézve szomorú eredménye, hogy *Debrecenben a legkisebb a száma a kis, ún. független színházaknak, színházi csoportoknak*

[31] Ehhez vesd össze: Zsófia Lelkes: Changes in the Hungarian Theatre System, in Hans van Maanen – Andreas Kotte – Anneli Saro (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries,* Amsterdam – New York, Rodopi, 2009, 90–124; uő: *Néptánc a színpadon 1945–1989. Kultúrpolitika – színházi struktúra – táncesztétika,* Budapest, Hagyományok Háza, 2024.

a vizsgált városok között. (Ennek teljesen ellentéte a svájci Bern.) Magyar színházkutatókra váró feladat lenne e jelenség feltárása – esetleg egy összehasonlító kutatás keretében is.

A STEP City kutatás során összegyűjtött adatok, adatbankok

A kutatás évei alatt nagyon sok, nyugodtan mondható, rengeteg adat gyűlt össze a vizsgálatba bevont városok, országok színházi világáról. Ezek az adatok a városok összes színházi kínálatot nyújtó egységére éppúgy vonatkoznak, mint ezeknek ebben a kutatásban vizsgált meghatározó paramétereire is. Az ezek alapján létrehozott *adatbank* (STEP-CityData) a nemzetközi kutatás egyik legfontosabb eredménye, hiszen ilyen tág, nagyon különböző országok színházi rendszerének legfontosabb elemeire kiterjedő adatbázis még nem volt Európában. S ha ennek az adatbanknak bizonyos konkrét számai ma már nem is aktuálisak, de egy jó része még ma is érvényes. Történeti szinten bizonyosan, hiszen adatsorai egy színháztörténeti korszakot (2009–2015) rögzítettek Európában. A STEP-CityData ma is megbízhatóan használható viszonyítási alapnak, és teljes bizonyossággal módszertani kiindulópontnak is hasonló kutatások elvégzéséhez.

A STEP City kutatás másik adatbankja annak a nézőkutatáshoz kidolgozott, kitöltetett és több ezer (összesen 6501) begyűjtött kérdőívnek az adatait tartalmazza, amelynek első kérdésköre a hagyományos szociológiai módszertannak megfelelően inkább a színházi közönség társadalmi, demográfiai jellemzőit kívánta felmérni, a második viszont az egyéni néző színházzal való találkozásának tapasztalataira kérdez rá. A kérdőív első körének adataira ugyanazok az időbeli behatároltságok érvényesek, mint a STEP-CityData megfelelő adatsoraira. Történeti és módszertani szempontból azonban korlátozás nélkül használhatók. A válaszok második köre, a nézők színházi tapasztalatára vonatkozó gyűjtemény egyedülálló. A több ezer, s hozzá Európa több régiójából és országából származó tapasztalatot, véleményt, gondolatot tartalmazó adatbank nemcsak mennyiségileg jelentős az európai színháztudomány számára, hanem jellege miatt is, hiszen „nyitott", ma is alapul szolgál a további kutatáshoz. Ezt bizonyítják az azóta is elkészült és az ebben a kötetben is megtalálható tanulmányok, amelyek ezt az adatbankot használják kiindulási alapnak különböző kérdésfeltevéseik megválaszolásához.

A STEP City kutatás színházkoncepciójának, kutatási kérdésfeltevéseinek és módszereinek megismerése és adaptálása

A STEP City kutatás hátterében egy *művészetszociológiai irányultságú* színháztudományi kutatási irány áll, amelynek ebből következően kutatási kérdésfeltevése és célja is arra irányul, hogy a színházi jelenségeket társadalmi összefüggésbe ágyazza. Fő kérdése tehát, hogy hogyan funkcionál a színház a társadalomban. Ehhez kereste és találta meg azt a színházi koncepciót, amelynek segítségével a színház és a társadalom tagjainak találkozása vizsgálható, s ez a *színházi esemény* (theatrical event). Szociológiai irányultságából következően ezt az eseményt társadalmi gyakorlatnak tekinti. Sőt továbbmenve: annak a kérdésnek a megválaszolása izgatja, hogy e találkozások révén milyen értékek közvetítődnek a társadalomban. Ehhez a célkitűzéseihez kereste, fejlesztette ki kutatási módszereit is.

A jelen kötet további tanulmányai (főként Szabó Attila, Tölli Szofia és Gódor Lilla írásai) a STEP City módszertannal begyűjtött empirikus adatok lehetséges értelmezési irányait mutatják be, miközben az igen gazdag adatbank, kiegészítve az újabb kutatásokkal, számos további, eddig kiaknázatlan elemzési lehetőséget kínál. A megfelelően módszeres kérdésfeltevések nemcsak a színház társadalmi szerepének működési lehetőségeit tárhatják fel, hanem alkalmasak lehetnek arra is, hogy sok színházelméleti hipotézist igazoljanak vagy éppen cáfoljanak. Ahogy erre a további fejezetek is például szolgálnak, a kutatócsoport kísérletet tett a színházépületek befogadásra tett hatásának elemzésére, a színház személyes és társadalmi relevanciájának megértésére, a különböző színházi beszédmódok értékelésére, az amatőr és hivatásos színház nézői hatásai közti különbség feltérképezésére vagy épp a tapasztalt és kevésbé gyakori színházlátogatók élményei közti differenciák kimutatására. Bár sok hipotézis épp az empirikus adatok elemzése közben fogalmazódott meg, a rendelkezésre álló adatsorok nem minden kérdés teljes megválaszolását tették lehetővé. Ennek oka, hogy zömmel hasonló és speciális színházi közeget írtak le (nagyobb vidéki városok főként klasszikus proszcéniumszínházi előadásai), illetve hogy az adatgyűjtés bizonyos kérdések tekintetében nem volt kellően részletező. Az eddigiek ismeretében a jövő vizsgálatai már pontosabban fókuszálhatnak egy-egy fontosabb összefüggés feltárására. Az is fontos tanulság lehet, hogy bizonyos korosztályi csoportok (gyerekek), illetve színházi műfajok (tánc, zenés színház) saját, némileg módosított kérdőívet, vizsgálati eszközöket igényelnek. A Routledge angol kiadó nézőkutatásokra fókuszáló könyvsorozatában előkészületben van a STEP kutatócsoport módszertani kötete is, mely remélhetően további, összehasonlításra is módot adó nemzetközi vizsgálatokat inspirálhat a közeljövőben.

A magyar színházi kutatás bekapcsolása a nemzetközi színháztudományi vérkeringésbe és a magyar színház megmutatása nemzetközi fórumokon

Az a tény, hogy 2005-ben csatlakoztunk a STEP nemzetközi kutatócsoporthoz és 2010-ben annak nagy, több országra kiterjedő projektjébe, azt jelentette, hogy általa a magyar kutatók és doktoranduszok egy egyirányú kulturális-tudományos transzfer helyett – amelyben csak mi veszünk át új elméleteket, kutatási irányzatokat és gyakorlatokat – egy dialógusba tudtak bekapcsolódni, és az együttműködés során ez az átadás a másik irányba is aktívvá kezdett válni. Egyfelől a magyar színház, illetve Magyarország egy városának színházi világa is tárgya lett a kutatásnak. Másfelől a közös munka során a mi történelmi, kulturális, színházi hagyományaink, de szinkron időben a magyar kultúr- és színházpolitikai preferenciáink, színházi rendszerünk sajátosságai is ismertté váltak a külföldi kutatók számára. Nemcsak ismertté váltak, hanem a komparatisztikai kutatások elveinek megfelelően azok aktívan befolyásolták, alakították is a kutatás folyamatát. Módszertani kérdéseket vetettek fel, esetlegesen megközelítési módok korrekcióját is generálták. Így látens vagy érzékelhető módon bekerültek a kutatás eredményeibe is.

A STEP City Project eredményeiben nemcsak a magyar kutatók, tanárok, doktoranduszok és kutató diákok munkája mutatkozik meg nemzetközi szinten, hanem a magyar színházi világ is láthatóvá vált különböző nemzetközi platformokon (konferenciák, publikációk).

A STEP City kutatás eredményeinek gyakorlati hasznosíthatósága

S végül csak remélni tudjuk, hogy e kutatási eredmények a hazai színházi gyakorlatban is hasznosulhatnak, amennyiben az intézmények (színházi, kulturális, városi) vezetői számára tanulságokkal szolgálnak.

Irodalomjegyzék

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Budapesti Kommunikáció és Üzleti Főiskola, 2013 [1996].

Edelman, Joshua – Maanen, Hans van – Šorli, Maja: STEP into the Provinces. The theatre systems and audiance experiences of smaller Euroean cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 220–233.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.

Heijink, Anne Lotte: *Színház versus Theater. How the organisation of the theatre influences the functioning of theatre in Debrecen and Groningen*, Master Thesis, Art, Culture and Media, Rijksuniversiteit, 2013.

Hoogen, Quirijn Lennert van den – Saro, Anneli: STEPS in Understanding How Theatre Systems Influence Theatre Life, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 345–363.

Lelkes, Zsófia: Changes in the Hungarian Theatre System, in Hans van Maanen – Andreas Kotte – Anneli Saro (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009, 90–124. https://doi.org/10.1163/9789042026131_008

Lelkes Zsófia: *Néptánc a színpadon 1945–1989. Kultúrpolitika – színházi struktúra – tánc-esztétika*, Budapest, Hagyományok Háza, 2024.

Luhmann, Niklas: *Art as a Social System*, Stanford, Stanford University Press, 2000.

Maanen, Hans van – Kotte, Andreas – Saro, Anneli (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.

Maanen, Hans van – Zijlstra, Antine – Wilders, Marline Lisette: *How theatre functions in the city of Groningen. Supply and Use in a Regular Season*, Groningen, Research Centre Arts in Society – University of Groningen, 2013.

Maanen, Hans van et al.: Theatre Systems Compared, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 234–255.

Maanen, Hans van et al.: Spectators, Who are They? A demographic analyses of theatre audiences in four European cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 280–303.

Maanen, Hans van: How Theatrical Events Determine Theatre's Functioning in Society, in Hans van Maanen – Andreas Kotte – Anneli Saro (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009, 490–523.

Maanen, Hans van: *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. https://doi.org/10.5117/9789089641526

Sauter, Willmar: *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

Sepsi Enikő – Kasek Roland – Lázár Imre (szerk): Művészeti befogadás pszichofiziológiai vizsgálata Noldus FaceReader segítségével, in Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2021, 212–228.

Sepsi Enikő – Szabó Attila: A színházszociológiai befogadás-kutatások. Kutatási irányok és lehetőségek, *Uránia*, vol. II, 2022/1, 27–43. https://doi.org/10.56044/UA.2022.1.2

Sepsi Enikő: A művészetbefogadás pszichofiziológiai vizsgálatának lehetőségei (irodalom, színház, film), in Lázár Imre (szerk.): *A társas-lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*, Budapest, KRE–L'Harmattan, 2019, 293–299.

Šorli, Maja (ed.): *Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory*, vol. 3, 2015/1–2, 2015, 216–397.

Šorli, Maja: Theatre systems in a political-financial context, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 247–253.

Szabó, Attila: Why Play Shakespeare? Artistic and Societal Functions of Contemporary Shakespeare Performances in Three European Cities, *Symbolon*, vol. 27, 2014/15, 9–23.

Szabó Attila: Immerzió és közösségi tapasztalat a színházrecepcióban, in Pandur Petra – Rosner Krisztina – Thomka Beáta (szerk.): *Hamlet felnevet. Írások P. Müller Péter hatvanadik születésnapjára*, Pécs, Kronosz, 2016, 111–118.

Szabó Attila: A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája egy nemzetközi színházszociológiai kutatás eredményei alapján, in Burkus Boglárka – Timkó Máté (szerk.): *Színház és néző*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalmi Osztály, 2019, 152–155.

Szabó Attila: Klasszikus drámák a modern színpadon: Shakespeare és a kortárs dráma színpadi aktualitása a 20. század második felében és napjainkban, in Szabó Attila: *A valós színterei. Színház, közösség, múltfeldolgozás*, Prae, Budapest, 2019, 53–76.

Szabó Attila: Rajongói és kritikai pozíciók az operarecepcióban, in Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád (szerk.): *Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó tiszteletére*, UArtPress, Marosvásárhely, 2024, 218.

Tompa Andrea (szerk.): *Színházi jelenlét – színházi jövőkép. Tanulmányok a mai magyar színház helyzetéről*, NKA kutatások 1., Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2005, 232.

Toome, Hedi-Liis – Saro, Anneli: Theatre Production and Distribution in Different Europaen Cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 256–279.

Wilders, Marline Lisette– Toome, Hedi-Liis – Šorli, Maja – Szabó, Attila –– Zijlstra, Antine: „I was utterly mesmerised". Audiance experiences of different theatre types and genres in four Europaen cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 304–343.

City Portraits

Aarhus: Katherine Hansen Khim, Kristine Lilleore Christensen; *Bern:* Mathias P. Bremgartner, Andreas Kotte, Frank Gerber, Beate Schappach; *Debrecen:* Magdolna Balkányi; *Groningen:* Hans van Maanen, Antine Zijlstra; *Maribor:* Ksenija Repina Kramberger; *Tartu:* Hedi-Liis Toome; *Tyneside:* Natalie Querol; *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 364–391.

KÉRDŐÍVES NÉZŐKUTATÁSOK KIÉRTÉKELÉSÉNEK MÓDSZERTANA A STEP NEMZETKÖZI KUTATÓCSOPORT TEVÉKENYSÉGÉNEK TÜKRÉBEN

Szabó Attila

A 2005-ben alapult Project on European Theatre Systems (STEP) nemzetközi kutatócsoport azért jött létre, hogy összehasonlító szemlélettel térképezze fel Európa különböző színházi rendszereinek felépítését, színházi kínálatát és legfőképpen a színházlátogatók tapasztalatainak jellegzetességeit. A több egyetem együttműködésével létrejött (informális) kutatói hálózat az utóbbi bő évtizedben közel húsz munkatalálkozót, kisebb-nagyobb konferenciát szervezett különböző európai helyszíneken. A kutatók így közelről megismerhették a többi ország színházi rendszerét, amelyek általában kevésbé kerülnek a kutatói figyelem középpontjába. A kutatócsoport létrejöttét is elsősorban az motiválta, hogy olyan jelentős színházi kultúrával bíró országoknak adjon figyelmet, amelyek legtöbbször kimaradnak a nemzetközi színházi kutatások fősodrából. Így került be a kutatócsoportba Hollandia, Írország, Dánia, Szlovénia, Magyarország, Észtország, majd később Málta is, de a vidéki Angliában is lehetőség nyílt empirikus kutatásra. Magyarország és Észtország – az egy főre jutó eladott színházjegyek számában – mindenképpen Európa élvonalába tartozik, mégis, elsősorban a színház nyelvi korlátai, valamint a nagyobb nyelvek dominanciája miatt egymás színházi világáról is nagyon keveset tudunk. A kutatócsoport alapítói Hans van Maanen színházszociológus (Groningeni Egyetem), Andreas Kotte színháztörténész (Berni Egyetem) és Stephen Wilmer színháztörténész (Dublin) volt. Magyarország már 2006-ban csatlakozott a csoporthoz, a kezdeményező Balkányi Magdolna színháztörténész, germanista volt, aki a Debreceni Egyetem Színházi Szakkollégiumának hallgatóit is bevonta a kutatásba. Anneli Saro révén a Tartui Egyetem Színháztudományi Tanszéke is a kutatás fontos helyszíne lett. Több városban (Dublin, Aarhus, Debrecen, Ljubljana, Groningen, Tartu) doktorandusz hallgatók is csatlakoztak, akik azóta megvédték disszertációjukat, kutatási témájuk részben vagy egészében kapcsolódott a színházszociológiához és a STEP kutatáshoz, és jellemzően ma már oktatóként/kutatóként dolgoznak az adott országok különböző egyetemein.

A kutatócsoport ambíciói túlmutattak az egyes országok színházi változatosságának megismerésén és megismertetésén is. A cél az volt, hogy elméleti megalapozottságú, módszeres és átfogó felmérést végezzen ezekben az országokban, összevethető empirikus adatokat gyűjtve a színházi élet számos aspektusáról. A kutatócsoport úgynevezett City Project programjában 2010–2014 között több régiós központként működő színházi városban végzett kétlépcsős kutatást, mely máig páratlan mennyiségű és mélységű adat begyűjtését eredményezte. Első lépésben egy adott évad teljes színházi kínálatát térképezték fel Groningen, Aarhus, Maribor, Debrecen, Tartu városokban, majd kérdőíves kutatással mérték fel a nézők véleményét a színházról, a látott előadásról. Groningen, Debrecen, Tartu és a Newcastle upon Tyne több színházában nyílt lehetőség a kérdőívezésre, melynek eredménye hétezer feletti részletes kérdőíves válasz lett, százötvennél is több színházi előadás nézőitől. Egy harmadik szakaszban néhány városban a kvantitatív kérdőíves kutatás mellett kvalitatív, fókuszcsoportos felméréseket is végeztek (Groningen, Tartu, Newcastle upon Tyne).

A kutatócsoport több évig készítette elő a színházi rendszerek leírásának módszertanát, valamint a kérdőívek pontos tartalmát, hiszen egy olyan módszert kellett kialakítani, ami – kis finomhangolással – mindegyik országban egyaránt releváns és működőképes. Ugyan a kutatócsoport pontosan ismerte az egyes színházi rendszerek helyi specifikumait, de a fő kutatói kérdés az volt, hogy a rendszer különbségei ellenére mennyire változnak városról városra, országról országra a nézői tapasztalatok a különböző nyelvű, profilú és műfajú előadások viszonylatában. Az adatokat elemezve a kutatócsoport a néző attitűdökben számos izgalmas eltérést talált az egyes városok között, de a hasonlóságok ennél is sokkal erősebben megmutatkoztak. Az is lényeges kérdés volt, hogy az adott város színházi kínálata mennyiben befolyásolja az egyes nézők attitűdjét, véleményét. A holland rendszer (és némileg az angol) például turné alapú, az egyes színházi produkciók folyamatosan utaznak országszerte. Ennek egyenes következménye, hogy egy adott nagyváros (pl. Groningen) sokkal gazdagabb színházi kínálathoz juthat egy évad során, mint mondjuk Debrecen vagy Tartu, ahol egy domináns többtagozatos városi színház határozza meg a színházi műsor gerincét. Másrészről egy adott produkciót Hollandiában vagy a főként üzleti alapú angol színházi rendszerben viszonylag kevés néző lát, illetve nagyon rövid idő áll rendelkezésre a megtekintésére. Ez a kérdőíves kutatásban is tükröződik: Hollandiában sok előadásról áll rendelkezésre viszonylag kevés válasz, Magyarországon és Észtországban – a nagyszínházi produkciókból – több száz választ is sikerült begyűjteni. Ugyancsak a kínálatbeli eltérések felelősek azért is, hogy például a kortárs tánc műfaját Groningenben tíz különböző előadás reprezentálja, míg Debrecenben az adott időszakban csak egyetlen táncelőadásról, egy néptáncműsorról

sikerült kérdőíveket begyűjteni. Ennek ellenére az adatok nem mindig igazolják a rendszerszinten megfogalmazott elméleti hipotéziseket. Logikusan azt várnánk, hogy a szélesebb kínálat kritikusabb attitűdöt eredményez. Ugyan a holland nézők összességében valamivel kritikusabbak az előadások egyes aspektusait tekintve, mint a (kevesebb színházi változatosságot tapasztaló) magyar vagy észt nézők, de a szintén turnéző rendszert élvező angol nézők minden szempontra a legmagasabb pontokat adták, a négy város közül ők voltak a legmegengedőbbek (legelégedettebbek). Mélyebbre kell tehát mennünk az elemzésben, hogy a rendszerek sajátosságainak nyomait megtaláljuk a színházrecepcióban, hiszen madártávlatból leginkább csak egyformán elégedett, pozitív hozzáállású nézőket látunk. Persze az általánosan magas angol minősítésekre is lehet rendszerszintű választ feltételezni: az angol nézők összességében ugyanis nagyságrendekkel drágábban vásárolták színházjegyeiket, mint a többi város nézői, ahol igen jelentős a színházak állami és önkormányzati támogatása. Ha azonban az angol adatokat egymáshoz viszonyítva olvassuk, a relatív különbségekből itt is kiviláglik a különbség az egyes előadások eltérő értékei és funkciói közt.

A kutatócsoport célja elsősorban az volt, hogy a színházi rendszerkutatás átfogó módszertanára adjon javaslatot, és egy olyan adatsort biztosítson a kutatók számára, mely számos hipotézis esetleges megválaszolására nyújt lehetőséget. A kutatás első eredményeit a szlovén *Amfiteater* kétnyelvű színházi periodika publikálta 2015-ben, de azóta számos egy- vagy többszerzős tanulmány tett kísérletet az adatsorok egyes aspektusainak értelmezésére. Az angol színháztámogató szervezetet (Arts Council England) leginkább a színháztámogatások hatása érdekelte, hogy van-e eltérés a támogatott produkciók és a tisztán üzleti előadások nézői recepciója között.[1] Ez az elemzés részben az amatőr színházi produkciók nézői hatásának különbségeire is rákérdezett. Egyes kutatók a színház személyes és társadalmi relevanciájának kérdését vizsgálták több tanulmányban.[2] Egy másik tanulmány az egyes előadások komplexitásának hatását vizsgálta a nézői tapasztalat különböző összetevőire.[3] A kvalitatív és kvantitatív

[1] Lásd Joshua Edelman – Maja Šorli – Mark Robinson: *The value of theatre and dance for Tyneside's audiences*, Arts and Humanities Research Council, London, 2014. https://www.thinkingpractice.co.uk/wp-content/uploads/2014/08/Value-for-Tyneside-Audiences.pdf (Letöltés: 2024. szeptember 1.)

[2] Maja Šorli – Hedi-Liis Toome: Is Theatre Personally and Socially Relevant? Empirical Insight into Theatrical Experience, *Nordic Theatre Studies*, vol. 30, 2018/2, 115–132; Szabó Attila: A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája egy nemzetközi színház-szociológiai kutatás eredményei alapján, in Burkus Boglárka – Tinkó Máté (szerk.): *Színház és néző*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019, 152.

[3] Hedi-Liis Toome: Do You Feel the Same? Different Dominants of Theatrical Experience, *Nordic Theatre Studies*, vol. 27, 2015/2, 23–33.

kutatás eredményeit egyaránt elemző egyik holland tanulmány a rendszeres és a kevésbé rendszeres színházlátogatók értékelése közti különbségekre is kíváncsi volt.[4] Az adatsorok arra is lehetőséget nyújtottak, hogy eltérő országok eltérő nyelvű előadásait is össze lehessen hasonlítani egymással egy-egy szerző műveinek színpadi adaptációs irányait vizsgálva.[5] Jelen kiadványunkban is olvasható Gódor Lilla kutatásának összefoglalója, mely a STEP kérdőív módosított változatát használta egy adott közönségcsoport, a középiskolás és egyetemista nézők élményeinek feltérképezésére. A STEP kutatócsoport maga jelenleg egy angol nyelvű módszertani kiadvány elkészítésén dolgozik, a Routledge kiadó nézőkutatással foglalkozó tematikus sorozatának részeként, mely a szélesebb nemzetközi szakmai nyilvánosság számára nyújt betekintést a kutatói módszer elméleti és gyakorlati hátterébe.

A kutatócsoport nem kis célkitűzése, hogy a színházszociológiát a színházkutatás bevett témái közé emelje, elismertesse relevanciáját, kérdésfeltevéseinek és módszertanának jogosságát a színházkutatásban. A kutatásban részt vevő egyetemek közül egyik sem kínál kifejezetten színházszociológiai képzést vagy részképzést, annak ellenére, hogy a Groningeni Egyetemen – leginkább Hans van Maanennek, később pedig tanítványainak köszönhetően – a szociológia elméleti és gyakorlati aspektusai erőteljesen jelen vannak a színháztudományos képzésben. Bár régebbi és némileg speciális állapotot rögzít, a STEP City Project adatsorában is több lehetőség rejlik további színházelméleti hipotézisek tesztelésére, empirikus visszaigazolására vagy éppen cáfolatára. Különösen hasznos lenne egy megismételt kutatásban feltárni a nézői attitűdök változását vagy esetleges továbbélését. Mivel a City Project kapcsán begyűjtött empirikus adatok nem fővárosokra vonatkoztak, érdemes lenne fővárosi színházakat is bevonni a további kutatásba, hiszen például a Debrecenben mért adatok nem feltétlenül extrapolálhatók országos érvényű megállapításokká. Elképzelhető, hogy az egyetlen profilt vivő budapesti színházak esetében (például csak művészszínház, csak szórakoztató vagy csak gyerekközönségnek játszó) egészen vagy részben eltérő attitűdöket találunk. A kutatócsoport azt gyanítja, hogy bizonyos trendszerű eredmények is ezt a rendszerszintű kérdést tükrözhetik, azaz hogy a vidéki színházi kínálat többnyire valamivel konzervatívabb színházi formákat ajánl

[4] Hans van Maanen – Antine Zijlstra – Marline Lisette Wilders: *How theatre functions in the city of Groningen. Supply and use in a Regular Season,* Groningen, Research Centre Arts in Society – University of Groningen, 2013. https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/56367726/160006_TiC_GroningenReport_2013.pdfnogeenkeer_Part2.pdf (Letöltés: 2025. január 7.)

[5] Lásd Szabó Attila: *Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése.* https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese (Letöltés: 2023. október 30.)

(például a személyes és társadalmi relevancia alacsonyabb foka, a néző és színész közti kommunikatív csatorna viszonylagos kihasználatlansága stb.).

De természetesen a STEP empirikus kutatási módszertana nemcsak tudományos célra használható, hanem a színházi marketing vagy döntéselőkészítés céljaira is bevethető. Az egyes intézmények művészeti eredményeinek visszaigazolására több fenntartó szerv is esetenként vagy rendszeresen egyetemi szakértőket kér fel empirikus adatok gyűjtésére. Az Aarhusi Egyetemen kidolgozott IAN modell épp ilyen célra született. De láttuk, hogy Angliában és Hollandiában sem idegen az empirikus adatok beépítése a rendszerszintű döntéshozásba. A holland kollégák rendszeresen büszkélkednek is a bizonyítékalapú politika (evidence-based policy) elterjedésével és tudatos felvállalásával. De maguk a színházak is hasznos visszajelzést kaphatnak a közönségük összetételéről, marketingeszközeik működéséről, tereik állapotáról vagy épp a műsorösszeállítás hatékonyságáról. Ma már a színházi marketing gyakorlata (jobb esetben) szintén nem elégszik meg azzal, hogy a nézőt pusztán a terméket megvásárló fogyasztóként kezelje. Így a marketingcélú emipirikus kutatások sem törekszenek arra, hogy a közönséget differenciálatlan mintává degradálva reklámokkal manipulálható piaci szereplővé egyszerűsítsék.[6] A színházi marketinget egyre inkább komplex és többirányú kommunikációs folyamatként értelmező korszerű gyakorlat igenis számít a befogadáskutatás fejlettebb eredményeire is, „a néző intellektuális és emocionális tapasztalatának" feltérképezésére. A kutatócsoport egyik tagja, Antine Zijlstra doktori kutatásában a kortárs marketingelmélet modelljeit alkalmazva fókuszcsoportos kutatást végzett, hogy elkészítse a színházlátogatók „means-end"-láncolatát. A kutatás kiindulási pontját a STEP kérdőíves kutatás eredményei adták, melyek azt mutatták, hogy az előadások személyes relevanciájának megítélésében a nézők mind a négy városban alacsony értékeket adtak. A kutatót ez arra ösztönözte, hogy a színházi befogadás ezen aspektusát részletesebben feltérképezze. A „means-end"-láncok a fogyasztók hierarchikusan rendezett kognitív struktúráit teszik láthatóvá, olyan komplex összefüggéshálózatok, melyek leírják, hogy a fogyasztók milyen értéket tulajdonítanak az adott terméknek, milyen módokon válik személyes életük részévé.[7] Zijlstra színházra adaptált modelljében, melyet Molière *Fösvény*ének 2011-es amszterdami előadásán

[6] Lásd Imre Zoltán: Színház-szociológia és a néző kutatása, in Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán,* Budapest, Kijárat, 2005, 115.

[7] Kovács Annamária – Komáromi Nándor – Horváth Ágnes: A „means-end" elmélet és a létrázás alkalmazása a piackutatásban, *Marketing & Menedzsment,* XL. évf., 2006/5–6, 56–66.

tesztelt, a kortárs marketingkutatás és a színházi befogadáskutatás interdiszciplináris segítséget nyújt egymásnak.[8]

Bár a magyar humántudományos köztudatban még némi idegenkedést vált ki a mélyebb esztétikai tapasztalatok nézői szintű elemzése (szemben a szakértő kritikusok vagy elemzők véleményével), talán még fel sem ismertük annak az eddig beláthatatlan lehetőségnek az értékét, hogy komplex művészeti kérdésekben egy teljesebb közvélemény álláspontját ismerhessük meg. A nézőkutatás eredményei ugyanis épp annak az „átlagnézőnek" vagy „mintanézőnek"[9] adnak hangot, akiknek az előadást a színház szánja, de véleményük az esetek nagy részében néma marad (nem írnak kritikát, blogot, köszönőlevelet stb.).

A kérdőíves adatok feldolgozása

A STEP City Project empirikus kutatásának kérdőíves adatai papíron vagy internetes űrlapon érkeztek be. Első lépésként az adatok mindkét esetben Excel-táblázatba kerültek, ahol minden válaszadó sorszámos azonosítót kapott, az egyes kérdéscsoportok és kérdések válaszai pedig oszlopokba kerültek. A további elemzés céljára a kész táblázatot statisztikai programba importáltuk. Az SPSS és PSPP programok egyaránt használhatók az elemzésre, funkcionalitásuk nagyrészt megegyezik, de ez utóbbi térítésmentesen használható.[10] Különös gondot kell fordítani az adatok tisztítására: az interneten kitöltött kérdőívek ugyanis számos hiányosan kitöltött választ eredményeztek. Fontos, hogy a hiányzó válasz ne 0 értékként, hanem rendszerhiányként (system missing) vagy kitöltői adathiányként (user missing) legyen rögzítve, ellenkező esetben az átlagértékek hibásak lesznek. Ha egy válaszsor irreális értékeket tartalmaz (például valószínűtlen életkor), dönthetünk a teljes eset kihagyásáról. Bár a kérdőív legtöbb pontja kvantitatív kérdéseket tartalmazott, néhány kérdés szabad szöveges válaszokat kért (például hogy mi volt az előadás legjobb mozzanata vagy egyéb megjegyzések). Ezek a kvalitatív vizsgálat felé mutató pontok a későbbi elemzés számára igen hasznos fogódzókat adtak, tehát érdemes ezeket is a táblázatban a többi

[8] Antine Zijlstra: *Ernstig geluk: Naar een model voor de analyse van waardenhiërarchieën in theatergebruik*, doktori értekezés, Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 2020.

[9] A mintaolvasó (irodalom)hermeneutikai kategóriájának mintájára (lásd Umberto Eco, Hans Robert Jauss) Marco De Marinis vezette be a mintanéző fogalmát. Marco De Marinis: A néző dramaturgiája, ford. Imre Gyé Zoltán, *Criticai Lapok*, VIII. évf., 1999/10, 25–30.

[10] A továbbiakban idézett adatok és kimutatások elkészítéséhez az PSPP szabad szoftver GNU pspp 1.4.1-g79ad47 verziószámú szoftverét használtam. A kutatócsoport korábban az egyes városokban az SPSS szoftver különböző változatait használta.

adattal együtt kezelni. A kérdőív anonimitása ellenére az alapvető demográfiai adatok segítséget nyújthatnak az adott megjegyzés beírójának pozicionálásához (például huszonöt éves, egyetemi diplomával rendelkező városon kívül lakó hölgy, aki az átlagnál gyakrabban jár operába stb.).

Az adatok kiértékelésére számos, a statisztikában bevett mutatót használhatunk. Ezek közül a leggyakrabban a mintaátlagot (means), a szórást (standard deviation) és a korrelációt (multiple correlation) használtuk. Az egyes kérdésekre adott válaszok önmagukban is összesíthetők vagy különböző új változókba tömbösíthetők. Az új változók már egyfajta értelmezési irányt is kijelölnek (például TEAM dimenziók, komplexitási érték, tapasztalati dimenziók, színházi funkciók), melyek mögött egy adott elméleti előfeltevés és elemzési modell áll. Az egyes nézői válaszokat is több szinten értelmezhetjük: a város összes válaszadói, egy adott színház előadásainak válaszadói, egy adott konkrét produkció válaszadói, egy adott este válaszadói, egyes érdekes esetek kiemelése. A részletes kérdőív a demográfiai adatok alapján történő szegmentálásra is rengeteg lehetőséget nyújt: nem, életkor, iskolázottság, színházlátogatási gyakoriság egyes műfajok alapján, színházbajárási motiváció stb. A komplexebb elemzési lehetőségek közül a csoport több elemzője a faktoranalízissel is kísérletezett,[11] melynek megfelelő kivitelezése és értelmezése már mélyebb statisztikai ismereteket kíván.

Mintaátlag: az egyes esetek összegzésének legkézenfekvőbb formája, egy bizonyos kérdésre adott válaszok számtani közepét jelöli. A debreceni mintában például a *Meseautó* című előadásra beérkezett 77 válasz mintaátlagai átlag feletti értéket mutatnak az előadás egészének megítélésében (5,16), közepes értéket a színházban töltött este általános értékelésében (4,78), és viszonylag alacsony értéket az épület megítélésében (3,96). Az adatok összefüggéseinek értelmezéséhez további háttérinformációkra van szükségünk: a szabad szöveges válaszokban több néző is említette, hogy a Vasutas Művelődési Ház színházépülete nem kielégítő állapotú: a nézőtéren túl meleg van, nem szellőzik, nem megfelelő a hangosítás, a színpad általános műszaki állapota. A számok azt mutatják, hogy a magas színvonalúnak ítélt előadás élményét az épület értékelése rontja le. Az egyes előadásokra adott válaszok mintaátlagainak közvetlen összehasonlításával érdemes óvatosnak lennünk. Volt már szó arról, hogy az angol kitöltők minden kérdésre magasabb értékeléseket adtak a többi város válaszadóinál. A debreceni kutatásban az előadás egészének értékelésére a néptáncelőadás kapta összességében a legmagasabb pontszámot (5,83). Ha a válaszadók kilétét megnézzük, fel kell ismernünk, hogy a 23 válaszadó némileg speciális csoportot képez, túlzás

[11] Edelman–Šorli–Robinson: *The value of theatre*, 23; Szabó Attila: *A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája*, 164.

nélkül „néptáncrajongóknak" nevezhetjük őket. Ezt a tényt többen a szabad szöveges megjegyzésekben is megemlítik, de az összesített adatok is jól mutatják. Az előadás választásának motivációjában közöttük első helyen áll, hogy követik a társulat (Hajdú Néptáncegyüttes) minden előadását (6,00 átlag), és személyesen is ismernek valakit a társulatból (5,70).

Szórás: a szórás mutatójának ismerete tovább finomítja tudásunkat egy adatsor szerkezetéről. A magasabb érték a válaszadók közti kisebb egyetértésre utal az adott kérdésben. Arra a kérdésre, hogy a válaszadók mennyire tekintik személyesen (személyéhez kapcsolódóan) relevánsnak a látottakat, nemcsak a legalacsonyabb átlagértékeket kaptuk, hanem kiemelkedően magas szórást is találtunk (1,6-1,7). A színészi játék minőségének megítélésében ezzel szemben jóval nagyobb volt az egyetértés a debreceni válaszadók körében (átlagban 0,8-0,9). A kérdésre adott válaszok átlaga is sokkal magasabb erre a kérdésre (5,33).

Korreláció: a számolt mutató az egyes értéksorok közti együttmozgás mértékét határozza meg. A statisztikai (félre)értelmezések egyik gyakori csapdája, ha ezeket az összefüggéseket oksági viszonyokként kezeljük. A korrelációs mutatók jó lehetőséget adnak a kérdőívünk struktúrájának áttekintésére és az egyes faktorok kijelölésére is. Az oksági viszonyokra hipotéziseket csak a rendszer viszonyainak alapos ismeretében kísérelhetünk meg felállítani. A debreceni adatok például azt mutatják, hogy az előadás egészének értékelése gyengén korrelál a színházépület/színházterem értékelésével (0,2), de a színházban töltött este egészének minőségét már jelentősen meghatározza az épület is (0,34), bár legfőképpen az előadás minősége (0,6). Az előadást értékelő általános mutató a legerősebb korrelációt (átlagosan 0,6 körüli korrelációs értékkel) a következő szempontokkal mutatja: a történet, az előadás világszerűségének magával ragadó hatása, a rendezés, a színészi játék. Az is lekérhetjük, hogy milyen tulajdonságok szükségesek ahhoz, hogy a színházlátogatók szívesen gondolkozzanak és beszéljenek az élményeikről. Maga ez a két szempont is szoros együttmozgást mutat (0,68), és mindkét hajlandóságot elsősorban az előadások képzeletet megmozgató hatása idézi leginkább elő (0,62), valamint a narratíva minősége. Az előadások megbeszélése ezeken kívül kiemelkedően magas korrelációt mutat még az előadás világszerűségének bevonó hatásával (0,56). Megvizsgálhatjuk a színházi élményt leíró minőségjelzők korrelációs értékeit is: a *pihentető* jelző például a *szórakoztató,* a *bonyolult* a *meglepő, kihívást jelentő* és *megterhelő,* az *inspiráló,* az *izgalmas, szembesítő, társadalmilag és személyesen releváns, szakmailag igényes.* Ezek alapján kirajzolhatjuk a színházi élmények egyfajta taxonómiáját, vagy ellenőrizhetjük a csoportosításukra használt elméleti modell (pl. TEAM) validitását.

Elemzési szintek

Mivel a kvantitatív kérdőív mind a négy városban szinte azonos volt, az adatsorok lehetőséget nyújtottak a nemzetközi összehasonlításra is. Ugyanakkor a kutatócsoport azt tapasztalta, hogy a városok összes válaszának ilyen direkt összevetése nem biztos, hogy mindig hasznos és általánosítható következtetésekhez vezet. Ezt elsősorban a minták, másodsorban a színházi rendszerek különbsége okozza. Az *Amfiteater* folyóiratban publikált tanulmány a műfajonkénti csoportosítást vette alapul az egyes városokban.[12] Ez jó megoldás lehet, ha az összevetni kívánt műfajok hasonló arányban szerepelnek a mintában, és az egyes műfajokat hasonló típusú előadások képviselik. A City Project mintájában viszont számos olyan aránytalanság szerepelt, mely az adott rendszertől nem független. A vizsgált időszakban Debrecenben például csak egyetlen táncelőadás vizsgálatára nyílt lehetőség, mely történetesen egy néptáncműsor volt. A válaszadók száma is viszonylag alacsony volt a nézőtér kapacitását tekintve. Tartuban egyetlen stand-up comedy, illetve kabaréelőadás sem volt ebben az időszakban, míg Groningenben tíz ilyen is szerepelt. Így nem csoda, hogy az átlagértékek is tükrözik ezt a jellegzetességet. A kérdőíves válaszokat összesítve azt találtuk, hogy Debrecenben és Tartuban a zenés színház komplexebb, míg Newcastle-ban és Groningenben pihentetőbb és szórakoztatóbb. Ez valószínűsíthetően annak köszönhető, hogy a magyar és észt városok mintájában leginkább operaelőadások szerepeltek a zenés műfajban, míg Hollandiában és Angliában musicalek is.[13] Debrecenben a zenés szórakoztató színház a művészeti koncepció részeként nem szerepelt a Csokonai Színház műsorán ebben az időszakban. Ez persze nem azt jelenti, hogy a közönségigény is megszűnt volna erre a műfajra, de az ilyen előadások leginkább vendégjátékokként jelentek meg a városi színházon kívüli játszóhelyeken (lásd például a Körúti Színház *Meseautó* előadását a mintánkban).

Ha egy város szintjén vizsgáljuk az összesített adatokat, a kérdőíves válaszok jól mutatják a Csokonai Színház előadásainak különböző domináns funkcióit a többi intézmény (Vasutas, Lovarda, Vojtina Bábszínház, Egyetem) előadásaihoz képest. A négy Csokonai színházbeli előadás nézői véleményeinek összesített átlaga szerint a városi színház előadásai inkább problémákkal szembesítőek, fájdalmasan meglepőek, a nézőnek kihívást jelentenek és bonyolultabbak, míg a másutt játszott öt előadás szórakoztatóbb, ellazítóbb, viccesebb, és könnyebb élményt nyújtanak.

[12] Marline Lisette Wilders – Hedi-Liis Toome – Maja Šorli – Szabó Attila – Antine Zijlstra: „I was utterly mesmerised". Audiance experiences of different theatre types and genres in four Europaen cities, *Amfiteater,* vol. 3, 2015/1–2, 325.

[13] Uo.

A két csoportban összegzett előadások ugyanakkor igen eltérő műfajúak, és ha részletesebben megvizsgáljuk őket, más-más domináns értékekkel rendelkeznek. A kérdőíves adatok az egyes előadások ismeretében mutatják a legjellemzőbb eltéréseket. A Csokonai Színház előadásai közül *Az ember tragédiája* (rendező Vidnyánszky Attila) a téma (5,20), a színészi játék és az épület vonatkozásában kapta a legmagasabb értékelést a nézőktől. Az átlagban 33 éves válaszadók felismerhetőnek és gondolatébresztőnek találták az előadást. A darab ismeretében talán nem meglepő, hogy a nézők kevésbé találták viccesnek (2,48) az előadást. A kérdőív különbséget tesz a *vicces* és a *szórakoztató* között, ez utóbbira a *Tragédia* már átlag feletti értékelést kapott (4,06). A francia Nadine Duffaut rendezésében bemutatott opera, Puccini *Bohémélete* a színészi-énekesi teljesítmény révén emelkedik ki (4,26). A nézők a színészi készségeket és a felismerhetőséget értékelték a legmagasabbra. A rendezés is magas értéket kapott (4,84). Az előadást a nézők nem találták sem bonyolultnak (2,24), sem megterhelőnek (2,25). Az operaelőadás 342 válaszadójáról tudjuk, hogy az átlagnál gyakrabban látogatnak operát (évente 3-5 alkalommal). Ha ezt az átlagban 36 éves közönséget összevetjük a *Meseautó* válaszadóival, jól látjuk a két csoport közti különbségeket. Az utóbbi csoport átlagéletkora jóval magasabb (50), operát ritkábban látogatnak, de musicalt évente 3-5 alkalommal. A Viktor Rizsakov rendezésében bemutatott kortárs orosz darab, az *Illúziók* általában a legmagasabb értékelést kapta a színház előadásai közül. A négy színész (Szűcs Nelli, Vass Magdolna, Kristán Attila, Trill Zsolt) játékát igen magas pontszámmal jutalmazták a nézők (4,49). Az előadás leginkább érdekes témafelvetésével (5,22) és gondolatébresztő jellegével (5,04) emelkedik ki. A Csokonai Színház mintájában ez a társadalmilag legrelevánsabbnak tartott előadás, annak ellenére, hogy elsősorban magánéleti kérdéseket dolgoz fel (4,68). Szintén az *Illúziók* kapta a kérdőív egyik szokatlan kérdésére is a legmagasabb pontokat (4,32), annak ellenére, hogy átlagban ez a kérdés alacsonyan szerepelt (3,8). A 4.m kérdés így szól: „Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit." Fontos tudnunk, hogy ez a hatás az előadás mely formai döntéséből származhat. A darab szereplői a magyar kánonban viszonylag ritkán használt megoldással végig közvetlenül beszélnek a közönséghez. Az előadás egy adott pontján pedig a nézők egy része a játékba is bekapcsolódhat, megkóstolhatja a játékidő alatt elkészült tortát. Nem véletlen, hogy a másik szintén magas pontszámot erre a kérdésre a stand-up előadáson találjuk, mely műfaji jellemzőként használja ezt a játékstílust. Érdemes tehát az abszolút értékeken kívül a relatív különbségeket is figyelni, hiszen az egyes előadások jellemző tulajdonságai így domborodhatnak ki. Végül az Edward Albee darabjából készült *Peter és Jerry – Állatkerti történet* szintén a színészi játékra kapta a legmagasabb értékelést (5,63), az ötvenkét válaszadót lenyűgözte Nagy-Kálózy Eszter és Rudolf Péter

szakmailag igényes (5,15) játéka. Az előadás rendkívül gondolatébresztő volt (5,06), miközben nem találták nagyon bonyolultnak (2,85).

Míg a Csokonai Színház nézői a város átlagéletkorát képviselték, mely nemzetközi összevetésben kimagaslóan fiatal, a többi színház látogatói bizonyos szempontból különleges csoportokat alkottak. A Lovarda 700 fős nézőterére helyet váltó válaszadók olyan fiatal felnőttek (átlag 30 év), akik jellemzően leginkább stand-up előadásokat látogatnak, de azt minden más csoportnál gyakrabban. Erre többen a szabad szöveges részben is kitértek. Az elmúlt év során látott előadások címére kérdezve ezt válaszolták: „a stand-up comedy néhány másik előadását", „Dumaszínház", „ugyanilyen stílusú előadást". Az előadás a nézők szerint könnyed (5,85), konvencionális (5,53), magas technikai szintű (5,45) és vicces volt (5,38). Ami némileg meglepő, hogy a nézők társadalmilag is nagyon relevánsnak tartották (5,02), és kihívást jelentőnek (5,34) a több stand-up komikust felvonultató estet. Ezt amúgy a többi városban is így találtuk: Newcasle-ban a legrelevánsabb műfaj (4,56), Groningenben pedig a prózai színház mögött a második legrelevánsabb. Hozzá kell tennünk, hogy a vizsgált előadások között Groningenben és Tartuban találunk olyanokat, amelyeket jellemzően társadalmi színháznak vagy a múltfeldolgozást megcélzó előadásoknak tekinthetünk. Így talán érthető, hogy a stand-up comedy aktualitásérzékenysége ennyire kiemelkedő lehet, és mint ilyen, megkerülhetetlen műfaj, ha a színház társadalmi aktualitását vizsgáljuk. A Hajdú Táncegyüttes néptáncműsora és a Színláz Társulat *Szentivánéji mámor* címen játszott helyspecifikus Shakespeare-feldolgozása más-más összetételű, de szintén speciális közönséget vonzott: néptáncrajongókat és egyetemista nézőket. Így az abszolút értelemben olvasott értékekből „le kell számolni" a színháztípus iránti rajongás értékeit. Ezért itt is inkább a relatív értékek beszédesek. Az összességében magas átlagértékek közül kiemelkedik a téma és a történetmesélés pontszáma a táncelőadás esetében, ami akkor érthető, ha tudjuk, hogy az előadás nemcsak a népi koreográfiákat sorjázta, hanem a tánc eszközeivel történeteket is bemutatott. A minta egyetlen amatőr előadásaként a *Szentivánéji mámor* nézői a színészi játékra (5,07) és az előadás formavilágára (5,30) is viszonylag magas pontokat adtak. Ami kiemelkedő itt és a néptánc esetében is, az a történések „közvetlen, szinte fizikai hatása" (5,25), mely a többi előadás esetében általában alacsony. A helyspecifikus, „immerzív" előadás esetén ennek könnyen látjuk az okát: a nézők a játszókkal együtt vándorolnak a Debreceni Egyetem különféle kül- és beltéri helyszínei között. Az amatőr színház működésének specifikus jellegének, sajátos hatásmechanizmusainak vizsgálatára a STEP kutatócsoport külön munkacsoportot hozott létre, de mindeddig csak részeredmények születtek, összehasonlítható adatsorok kevésbé. Magyarországon a kortárs amatőr színház sajnálatosan kevés kutatói figyelmet kap, és tevékeny-

ségeik rendszeres archiválása is szinte megoldatlan, hiszen egy igen szétszórt és fluid területről van szó. A terület recepciójának kutatása a hivatásos színházaknál is nyomatékosabban számíthat a nézőkutatás módszereire, mivel az előadások lenyomata a hivatalos kritikában minimális.

Elemzési modellek, egyes előadások összevetése

Több elemzési modellt is ismerünk, amelyek egyes szempontjaira a STEP kvantitatív kérdőíve releváns válaszokkal szolgálhat. Ha az egyes kérdőíves válaszokat különböző mutatókba csoportosítjuk, jobban kidomboríthatóvá válnak az egyes előadások alapvető jellegzetességei. Így az összevetés is egyszerűbbé válhat. Természetesen minden elemzési modell mögött egy adott elméleti háttér áll, maga a kérdőív is egy ilyen elmélet praktikus leképezésére szolgál (lásd Hans van Maanen bevezetőjét). Magyar színházelméleti környezetben jól ismertnek tekinthető Patrice Pavis előadás-elemzési modellje vagy a magyar kutatók által kifejlesztett Philther-módszer.

1. táblázat. Előadás-elemzési modellek összehasonlítása.

TEAM – Theatrical Event Analysis Model	Vonatkozó megállapítások a STEP kérdőívben	Patrice Pavis modellje	Philther modell
Kontextuális dimenzió nézők csoportja, marketingtevékenység, nézők közti viszony, a való életben / való élethez kapcsolódó tapasztalatok	Erről az előadásról érdemes gondolkodni a megtekintését követően. Erről az előadásról érdemes másokkal is beszélgetni a megtekintését követően.	Milyen színházi helyzetben jön létre az előadás? Milyen elvárásaid voltak az előadás előtt? Miről szól számodra az előadás?	Az előadás színház-kulturális kontextusa

TEAM – Theatrical Event Analysis Model	Vonatkozó megállapítások a STEP kérdőívben	Patrice Pavis modellje	Philther modell
Kommunikatív dimenzió nézők és játszók kapcsolata, a színháztér használata	Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg amit láttam és hallottam, szinte fizikális élmény volt. Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit.	Az egyes színészek és a többi játszó közötti kapcsolat A közönség reakciói A nézőtér és a játéktér viszonya Milyen szerepet, mekkora feladatot kap a néző az előadás értelmezésében? (didaktikusság, szórakozás, aktív közreműködés – esetleg a színpadon is) Paralingvisztika szerepe	Az előadás hatástörténete
Teatrális dimenzió tér, világítás, hang, színészi játék, jelmezek	Jó volt a rendezés/koreográfia. A színészek jól játszottak. Tetszett az előadás formai kivitelezése (színészi előadásmód, díszlet stb.).	A rendezés esztétikai elvei Hogyan jelenik meg a drámai tér? A színek rendszere, jelentése A világítás rendszere Kellékek, rekvizitumok Gesztus, mimika, smink szerepe A zene, a zajok, a csend funkciója A színészi testszöveg (a külső és a mozgás jeleinek rendszere) és a nyelvi jelek közti kapcsolat.	Rendezés Színészi játék Színházi látvány és hangzás
Narratív/immerzív dimenzió a történet szerkezete, történetszálak, karakterek	Megfogott, ahogyan a történetet elmesélték. Az előadás világa magával ragadott. A darab megmozgatta a fantáziámat.	Az előadás összritmusa Hogyan épül fel a történet a színház nyelvén megfogalmazva? Milyen címet adnál az elemzésednek? Milyen részek, jelek szerepét nem értetted? Amúgy koherensnek találtad a darabot? (A dráma egységes interpretációjaként olvastad?)	Dramatikus szöveg, dramaturgia

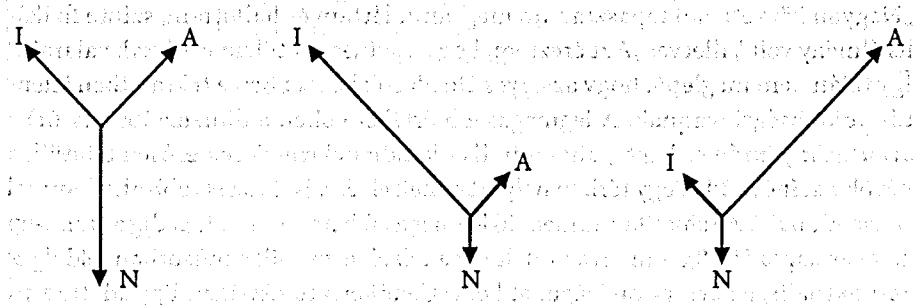
TEAM – Theatrical Event Analysis Model	Vonatkozó megállapítások a STEP kérdőívben	Patrice Pavis modellje	Philther modell
Tematikus dimenzió a valóság tapasztalata, felhasznált egyéb műalkotások, az előadás témái	Tetszett a darab témája. A darab által felvetett témákat meglepően kezelték az alkotók. A szereplők viselkedését érdekesnek találtam. A darab témája felismerhetően volt ábrázolva/előadva.	Az adott történet(ek) témája (a darabválasztás szempontja, jelentősége) Dramaturgiai változtatások A drámaszöveg szerepe a rendezésben A fordítás jellegzetességei (csak adott esetben, például modern újrafordítás) Milyen szerepet tulajdonít a rendezés a drámaszövegnek? Hogyan épül fel a történet a színház nyelvén megfogalmazva? A rendezői interpretáció lényege	
Más		Mely jelenségek nem redukálhatók jelekre? Mi lejegyezhetetlen? Hogyan lenne a legcélszerűbb lejegyezni az előadást?	

A STEP kutatócsoport és a kapcsolódó intézmények több ilyen modellt is használtak, illetve kifejlesztettek. A dán IAN modell lényege,[14] hogy az egyes előadások recepciós mintázatai a lehető legegyszerűbben összevethetők legyenek, függetlenül attól, hogy színházról vagy zenei előadó-művészeti eseményről beszélünk. A modell lehetővé teszi, hogy egyes produkciókat vagy egy intézmény/társulat teljes időszakos működését értékelni lehessen. A modell három vektort használ: a szándék (intention), a képesség (ability) és a szükségesség (necesity) tengelyén értékel egyes műalkotásokat. Ideális esetben mindhárom szempont egyformán erőteljes, de természetesen ezek sokféle variációja elképzelhető. Az könnyen érthető, hogy például az amatőr színház esetében általában a szándék erősebb a képességnél, de a fenti debreceni példából láttuk, hogy a közönség ezt nem mindig

[14] Karen Hannah – Jørn Langsted – Charlotte Rørdam Larsen: *The IAN Model. Evaluation of Artistic Quality in the Performing Arts*, Aarhaus, Aarhus University, 2003, https://yamspace.org/toolkit/ian-model (Letöltés: 2023. augusztus 15.)

gondolja így. Ellentétes esetben, amikor egyedül a képességek bőségesek, de se szándék, se szükség nincsen, tipikusan egy „haldokló" művészeti intézményről beszélünk, aminek életét csak a megszokás gördíti tovább. A modellt Dániában gyakorlatba is ültették: az aarhusi kulturális adminisztráció 2002-ben megbízta a dán Állami Zenei Tanácsot, hogy a város négy zenei intézményét értékeljék kifejezetten az IAN vektorok alapján. A bizottság írott anyagokból és személyes interjúkból dolgozott, és úgy találták, hogy ez az egyszerű szempontrendszer igen gyümölcsöző beszélgetésekhez vezetett. Azt javasolják, hogy az egyes intézmények önértékelésükben is rendszeresen határozzák meg a három szempont erősségét, és az teljesen érthető, ha egy intézmény művészeti életében időszakosan egyik vagy másik lesz hangsúlyosabb. Ha azonban valamelyik paraméter hosszú időn keresztül hiányzik, az az intézmény újragondolásának szükségét vetíti előre.

Ugyan a STEP kutatás közvetlenül nem használta a modellt, de látható, hogy a kérdések némelyike ráilleszthető valamely vektorra (például a képességeket a színészi játékra, a rendezésre, a formai kivitelezésre, a szakmailag igényes munkára vonatkozó kérdések írhatják le, míg a szükségességre a társadalmi és személyes relevancia, a gondolkodásra vagy megbeszélésre való hajlandóság írhatja le). Így a kvalitatív kérdőívek válaszai IAN profilok felrajzolására is alkalmasak, ami a nézői recepció felől közelít.



1. ábra. Az IAN modell alapformája, az „amatőr" és „haldokló" intézmények tipikus vektormintázata.

A TEAM Theatrical Event Analysis Model (Színházi Esemény Elemzési Modell) a kutatócsoport által Hans van Maanen vezetésével kifejlesztett elemzési módszer, mely öt dimenzióban csoportosítja a színházi esemény nézőre tett hatását. A színházi előadás esztétikai összetevői a modell fontos részét képezik (teatrális dimenzió), de számos olyan szempont is megjelenik, melyet a szociológiai elemzés szintén megkerülhetetlennek tart, hiszen ezek is hozzájárulnak a művészeti alkotás társadalmi és személyes funkcióinak megteremtéséhez. A kontextuális

dimenzió a nézők és az előadás térbeli és időbeli valóságát térképezi fel, a kommunikatív dimenzió a nézők és a játszók közti kapcsolattartást, a narratív (vagy a későbbi változatban immerzív) dimenzió a színházi fikció magával ragadó hatását, míg a tematikus dimenzió az előadás által felhasznált/feldolgozott valóságelemek működését tárja fel. A modell némileg együtt fejlődött a kvantitatív kérdőívvel, így bizonyos kérdések kifejezetten a modell egyes elemeit fejtik ki, de a kérdőív eredményei alapján a kutatócsoport a modell finomítására is javaslatot tett. A modell egyik előnye, hogy viszonylag sokféle színházi esemény hatását tudjuk részletesen elemezni és egymással összevetni anélkül, hogy a nagyon specifikus részletekben elvesznénk. Így a modell az elemzés igen különböző szintjein alkalmazható. A mintánkban szereplő debreceni előadásoknál például azt látjuk, hogy a legmagasabb értékeket a teatrális dimenzió kapta (5,02), melyet szorosan követ az immerzív (4,64) és a kontextuális dimenzió (4,61). Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a színházlátogatás alapélményét leginkább a színházi eszközök megtapasztalásának élvezete adja, tehát a színészi játék, a rendezés, a szcenográfia hatásossága. De értelmezhetjük úgy is, hogy a mintába kiválasztott előadások ezen a területen tudják a legerősebb hatást kifejteni. Összességében a nézők a tematikus (4,06) és a kommunikatív (3,94) dimenziókra adták a legkisebb értékeléseket. A kérdőívben a kommunikatív dimenzióhoz két kérdés tartozik: „Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg, amit láttam és hallottam, szinte fizikális élmény volt", illetve: „Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit." Így talán nem meglepő, hogy az egyes előadások közt ebben a tekintetben jelentős különbségek vannak. A legmagasabb értéket ebben a dimenzióban (4,61) a *Szentivánéji mámor* kapta, ahol mindkét kondíció kivételesen erősen teljesül: a nézők a színészekkel egy térben helyezkednek el, és a játékba is több alkalommal „bevonódnak". A tematikus dimenzió legmagasabb pontszámait pedig a stand-up előadás kapta (4,88), ami arra utal, hogy a nézők értékelik a műsorban feldolgozott aktuális, a kortárs valóságukat közvetlenül érintő témákat. Egy adott színház egy évadának vizsgálatával feltérképezhető, hogy az intézmény művészi kínálata mely dimenziókban fejtette ki a legnagyobb hatást, és esetleg mely területeken érdemes a következő évadban azt fejleszteni. Ha egy színház egy adott évadban kifejezetten elgondolkodtató előadásokat szeretne műsorra tűzni, vagy növelni az ilyen előadások arányát, akkor a kontextuális dimenzió vizsgálatával felmérheti, hogy a repertoárjának mely darabjai érték el leginkább ezt a hatást, azaz mennyire találták a nézők továbbgondolásra és megbeszélésre alkalmasnak az adott előadásokat. A debreceni mintában az *Illúziók* bizonyult ebben a tekintetben a legkiemelkedőbbnek, de a Csokonai Színház többi előadása is az átlag feletti értékeket könyvelhette el a kontextuális dimenzió tekintetében.

2. táblázat. Van Maanen modellje a színházi funkciókról és értékekről.

Az esztétikai kommunikáció értékei	Dekoratív esztétikai kommunikáció	Megerősítő esztétikai kommunikáció	Kihívást jelentős művészeti kommunikáció
Belső értékek	*Boldog képek* A formák észlelésének öröme az értelemadás igénye nélkül	*Bohémélet, néptáncest* Ismert perceptuális sémák aktiválása Ismert reprezentációk reprodukciója	*Illúziók* Észlelési sémák felülvizsgálata Új reprezentációk Forma és tartalom diszkrepanciájának élvezete
Félig belső értékek	A díszített környezet élvezete	*Az ember tragédiája, Meseautó, Bohémélet* Ismert érzelmek használatának öröme Ismert információk, történetek reprezentációjának élvezete	*Illúziók, Peter és Jerry* Új érzelmek megtapasztalása Új, megdöbbentő információk és reprezentációk megtapasztalása, megosztása
Külső értékek	*Meseautó, stand-up, Szentivánéji mámor* A relaxáció tapasztalata A társadalmi érték tapasztalata A pénzügyi érték tapasztalata Az informatív érték tapasztalata		

Végül van Maanen másik modelljének alkalmazását szeretném szemléltetni, mely a művészi tapasztalatok minőségének osztályozására épül. Van Maanen modellje két tengelyt alkalmaz: egyik azt nézi, hogy a tapasztalatok mennyire belsődlegesek a művészi kommunikáció szempontjából, azaz mennyiben kizárólag a művészi világ képes ezeket megvalósítani. A belső tapasztalatok akkor keletkeznek, ha a műalkotások a formák játékával beindítják a befogadó képzelőerejét. A külső tapasztalatok, mint a relaxáció, a kikapcsolódás vagy mondjuk a pénzügyi előnyök megtapasztalása, nem tartoznak a művészi kommunikáció belső körébe. Érdekes kategóriát képez a kettő közti zóna, melyet van Maanen félig belsőnek tekint. Ezek a tapasztalatok nem kizárólag művészeti közegben tudnak létrejönni, de gyakran megidéződnek művészeti alkotásokan is, és így a befogadás lényeges részét képezik. Ilyen tapasztalatoknak számítanak az érzelmek vagy az információszerzés. A másik, a dekoratívtól a felforgatóig terjedő szempontrendszer azt vizsgálja, hogy az adott tapasztalatok mennyire erősítik meg vagy éppen írják felül korábbi tudásrendszerünket vagy percepciós sémáinkat (lásd 2. táblázat). Mivel mindegyik kategóriához több kérdőíves kérdést is társíthatunk,

a nézői válaszok alapján felrajzolható az előadások tapasztalati mátrixa. Tisztán dekoratív tapasztalatokról színház esetében kevésbé beszélhetünk, mivel az előadó-művészetek minden esetben erőteljesen beágyazódnak a társadalmi közegbe. A tiszta dekorativitásra vonatkozó egyetlen kérdés, mennyire volt szép az előadás, Debrecenben két előadásban a legmagasabb: a néptáncest és a *Boldog képek* című bábelőadás vonatkozásában. A bábelőadás középiskolás nézői a szabadszöveges válaszok között is kifejtették, hogy a legjobban a képi világ, a vetített részek, a díszletek nyűgözték le őket. A mintánkban szereplő debreceni előadások kiegyenlítettnek látszanak a belső és félig belső, a kihívást jelentő és megerősítő, illetve a külső kategóriák mentén. Átlagban mégis inkább a megerősítő félig belső funkciók dominálnak. Az előadások között találunk kifejezetten kihívást jelentő produkciót is *(Illúziók)* és megerősítőt is *(Meseautó)*. Ez nem véletlen: hiszen a kortárs orosz darab kifejezetten művészszínházi előadás, míg a *Meseautó* szórakoztató produkciónak készült. Ennek megfelelően a külső, relaxációt kifejező mutatói is a magasabbak. A stand-up műsort a nézők szintén igen ellazítónak látják (5,21), de igen sikeres a félig belső ismert reprezentációk felidézésében is. Ezzel szemben *Az ember tragédiája* a nézők szerint összességében sokkal nagyobb kihívást jelentő előadás, mely ugyanakkor inkább a „tiszta" művészi szempontok alapján jelent kihívást, a félig belső, azaz a gondolati/érzelmi területen inkább megerősítő. A klasszikus művet tehát leginkább a színrevitel gazdag képi eszközeivel aktualizálja, és kevésbé a gondolati tartalom jelenbe hozásával. A modell kapcsán fontos látnunk, hogy ezek a szempontok nem zárják ki egymást, egy adott produkció akár mindegyik kategóriában kiemelkedhet, bár ez első látásra paradoxnak tűnik. Az *Illúziók* például egyszerre tud kihívást jelentő és megerősítő is lenni mindkét alkategóriában. A nézők többsége talán épp ebben látja a mű legnagyobb erényét: a darab (és az előadás) úgy tud elgondolkodtató, helyenként keserédes lenni, hogy mindvégig megőrzi az érthetőséget, a könnyű befogadhatóságot és a nézők által jól ismert élethelyzetekkel való kapcsolódást. Ugyanerre a jelenségre hívja fel a figyelmet Toome is két észt előadás kapcsán, amelyek egyszerre tudnak kihívást jelentőek és felismerhetőek lenni.[15]

[15] Toome: *Do You Feel the Same?*, 23–33.

3. táblázat. A STEP City kérdőív válaszai funkciók szerinti csoportosításban.

Belső		**Félig belső**		**Külső**
Kihívást jelentő	**Megerősítő**	**Kihívást jelentő**	**Megerősítő**	
A darab megmozgatta a fantáziámat.	Látványra tetszetős előadás.	Megfogott, ahogyan a történetet elmesélték.	A darab témája felismerhetően volt ábrázolva.	Pihentető előadás.
A szereplők viselkedését érdekesnek találtam.	Konvencionális előadás. Az éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit. Felismerhető előadás.			Szórakoztató előadás.
Erről az előadásról érdemes gondolkodni a megtekintését követően.	Kielégítően teljes előadás.	A darab által felvetett témákat meglepően kezelték az alkotók.	Könnyen követhető előadás.	
Bonyolult előadás.	Szakmailag igényes előadás.	Erről az előadásról érdemes másokkal is beszélgetni a megtekintését követően.	Vigasztaló / megoldást kínáló előadás.	
Meglepő előadás.	Az előadás olyan volt, amilyenre számítottam.	Problémákkal szembesítő előadás.	Tetszett a darab témája.	
Inspiráló előadás.		Társadalmilag releváns előadás.		
Új képekkel teli előadás.		Személyéhez kapcsolódó / releváns előadás.		
Kihívást jelentő, nehéz előadás.		Fájdalmasan meglepő előadás.		
Hatásos/lenyűgöző előadás.				
Személyesen megterhelő előadás.				

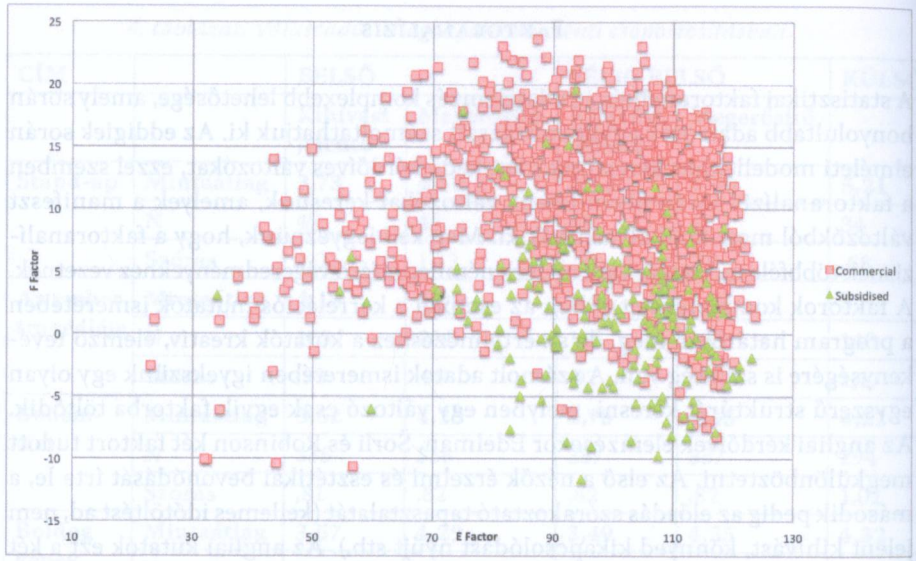
4. táblázat. Válaszadói átlagok funkciónkénti csoportosításban.

CÍM		BELSŐ		FÉLIG BELSŐ		KÜLSŐ
		Kihívást jelentő	Megerősítő	Kihívást jelentő	Megerősítő	
Stand-up	Mintaátlag	3,73	4,40	4,42	4,68	5,21
	N	47	48	48	48	34
	Szórás	1,03	1,13	,70	,77	,68
Az ember tragédiája	Mintaátlag	4,12	4,00	4,06	4,47	3,57
	N	165	164	165	164	140
	Szórás	,85	,95	,92	,85	1,17
Bohém-élet	Mintaátlag	3,52	4,25	3,78	4,45	4,22
	N	335	338	337	337	294
	Szórás	,81	,82	,82	,82	1,02
Boldog képek	Mintaátlag	3,57	4,29	3,49	4,35	4,32
	N	111	111	111	111	110
	Szórás	,85	,79	1,00	,82	1,19
Néptánc-est	Mintaátlag	4,31	4,84	4,42	4,82	4,84
	N	23	23	23	23	16
	Szórás	,83	,77	,78	,60	1,17
Illúziók	Mintaátlag	4,29	3,95	4,45	4,48	3,98
	N	380	381	381	380	341
	Szórás	,82	,92	,83	,80	1,17
Meseautó	Mintaátlag	3,11	4,15	3,57	4,43	4,75
	N	76	77	77	76	68
	Szórás	,99	,86	,88	,75	1,03
Peter és Jerry	Mintaátlag	4,09	3,91	4,39	4,30	3,16
	N	51	51	51	51	47
	Szórás	,92	,83	,87	,70	1,30
Szentiván-éji mámor	Mintaátlag	4,03	3,94	3,77	4,43	4,56
	N	44	44	44	44	41
	Szórás	,78	,79	,81	,68	1,12
Összesen	Mintaátlag	3,88	4,11	4,05	4,46	4,11
	N	1232	1237	1237	1234	1091
	Szórás	,93	,90	,92	,80	1,19

Faktoranalízis

A statisztikai faktoranalízis az adatelemzés komplexebb lehetősége, amely során bonyolultabb adatsorok együttmozgásait számoltathatjuk ki. Az eddigiek során elméleti modellekhez kerestünk illeszkedő kérdőíves változókat, ezzel szemben a faktoranalízis során olyan látens változókat keresünk, amelyek a manifeszt változókból magukból olvashatók ki. Meg kell jegyeznünk, hogy a faktoranalízisnek többféle módszere van, melyek némileg eltérő végeredményekhez vezetnek. A faktorok komponenseit ebben az esetben a korrelációs mutatók ismeretében a program határozza meg, de az értelmezéshez a kutatók kreatív, elemző tevékenységére is szükség van. A számolt adatok ismeretében igyekszünk egy olyan egyszerű struktúrát keresni, melyben egy változó csak egyik faktorba töltődik. Az angliai kérdőívek elemzésekor Edelman, Šorli és Robinson két faktort tudott megkülönböztetni. Az első a nézők érzelmi és esztétikai bevonódását írta le, a második pedig az előadás szórakoztató tapasztalatát (kellemes időtöltést ad, nem jelent kihívást, könnyed kikapcsolódást nyújt stb.). Az angliai kutatók ezt a két azonosított faktor E (engagement – bevonódás) és F (fun, szórakozás) betűkkel jelölték. A mintában szereplő támogatott és üzleti alapú színházi előadásokat vizsgálva arra a következtetésre jutottak, hogy az E faktor tekintetében nincs lényegi különbség a támogatott és üzleti produkciók között, míg az F faktor az üzleti produkciók esetében nagyságrendekkel magasabb. A kétfajta színházi produkciós modellt összehasonlítva a kutatók további különbségeket mutattak ki: az üzleti-szórakoztató előadások esetében az E faktor és az F faktor közösen emelkedik, a nézők minél inkább bevonódnak az előadás világába, egyszersmind annál jobban is szórakoznak. Ezzel ellentétes a támogatott (mondhatni művészszínházi elemeket is mutató) produkciók esete, ahol az E faktor növekedése egy idő után az F csökkenését idézi elő: „a közönség számára egyre nagyobb kihívást jelentenek ezek az előadások, és kevésbé tartják szórakoztatónak az élményt".[16] A 2. ábra azt is megmutatja, hogy az egyes válaszadók véleményei egymáshoz képest hogyan helyezkednek el. Egy jelentős kivételt is azonosítottak: a Matthew Bourne koreográfiájában színre került *Hattyúk tava*, amelyben többek között férfi táncosok alakították a hattyúk karát. Itt az E faktor növekedése az F faktorban egyre nagyobb szóródáshoz vezetett.

[16] Edelman–Šorli–Robinson: *The value of theatre*, 26.



2. ábra. Az E és F faktorok alakulása az üzleti (Commercial) és támogatott (Subsidised) produkciók esetében.[17]

Az észt kérdőívek elemzésekor Toome is kísérletet tett faktoranalízis alkalmazására. Ő öt faktort azonosított: esztétikai, szórakoztató, személyesen kihívást jelentő, komplexitás és konvencionalitás. A tanulmány felhívja a figyelmet a faktoranalízis egy fontos módszertani lépésére: bizonyos változók több változót is súlyozhatnak, de a kutatónak döntenie kell, hogy melyikbe számítja bele. Így például a *meglepő* jelző az észt adatok alapján mind az esztétikai, mind a személyes kihívást jelentő faktorba beszámítható lehet, és a kutatók végül az esztétika mellett döntöttek. Az elemzés során Toome kimutatta, hogy amellett, hogy az észt előadások más-más faktorai mutatkoztak dominánsnak, az egyes faktorok között jelentős átfedések mutatkoznak. Például a Sofi Oksanen regénye alapján készült adaptáció, a *Tisztogatás*, valamint egy helyi rendező életét bemutató *Ird K* – mindkét előadás a kommunista diktatúra ellentmondásait elemzi – egyszerre mutatkoznak esztétikailag kiemelkedőnek és személyesen kihívást jelentőnek. „Ha egy előadás a néző számára inspiráló, kihívást jelentő és izgalmas, az azt jelenti, hogy a produkció személyesen is megható és felforgató, ami részben az előadók képességeinek, az előadás szakmai színvonalának is a mutatója."[18]

[17] Uo., 24.

[18] Toome: *Do You Feel the Same?*, 32.

Az elemzők továbbá azt találták, hogy az öt faktor közül a komplexitás az, amelyik a legfüggetlenebb és a legkevesebb átfedést mutatja a többivel.

A magyar adatokat nézve sem teljesen egyértelmű az egyes faktorok elkülönítése. A kérdőívben szereplő minősítő jelzők alapján az észthez sokban hasonló öt faktort lehetett elkülöníteni, míg a kérdőív elején szereplő kijelentések alapján mindössze kettőt. Az egyik inkább az előadás formai világára és immerzív jellegére, míg a másik a néző szerepére utalt (a színészek és a nézők viszonya, a közvetlen, szinte fizikai tapasztalat, a meglepő bemutatás, a gondolkodásra és megbeszélésre való hajlandóság).

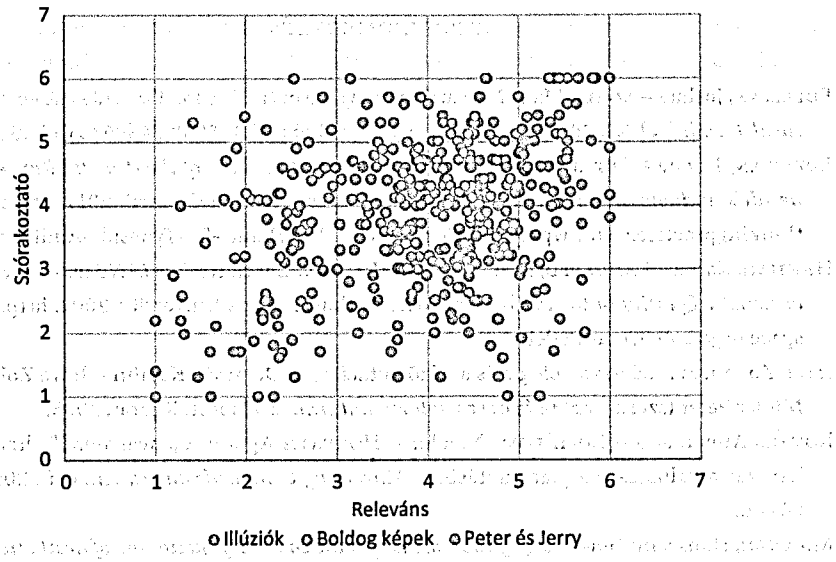
5. táblázat. Faktorkomponensek és súlyuk a debreceni mintában.

Esztétikai		**Kihívást jelentő**		**Konvencionális**		**Szórakoztató**		**Releváns**	
látványra tetszetős	0,76	bonyolult	0,79	unalmas	0,62	pihentető	0,58	inspiráló	0,55
felismerhető	0,59	meglepő	0,66	konvencionális	0,75	szórakoztató	0,61	problémákkal szembesítő	0,74
új képekkel teli	0,65	könnyen követhető	–0,64	felszínes	0,68	vicces	0,8	társadalmilag aktuális/releváns	0,79
kielégítően teljes	0,51	kihívást jelentő	0,62					személyéhez kapcsoló/releváns	0,77
izgalmas	0,49	személyesen megterhelő	0,56					vigasztaló/megoldást kínáló	0,61
hatásos/lenyűgöző	0,59							fájdalmasan meglepő	0,48
szakmailag igényes munka	0,66								

6. táblázat. Faktoronkénti átlagértékek a debreceni mintában.

Cím	N	Esztétikai	Kihívást jelentő	Konvencionális	Szórakoztató	Releváns
Néptáncest	12	4,70	3,65	2,20	2,81	4,27
Peter és Jerry	43	4,52	3,62	2,31	3,04	3,79
Az ember tragédiája	118	4,35	2,83	2,39	3,43	3,55
Bohémélet	250	4,33	2,65	2,27	3,69	3,59
Illúziók	300	4,43	3,16	2,10	4,15	3,94
Szentivánéji mámor	38	3,74	1,84	2,22	4,90	2,64
Stand-up	30	4,59	2,15	2,22	4,40	3,42
Meseautó	54	4,41	2,56	3,00	4,09	2,93
Boldog képek	94	4,28	2,44	3,26	4,03	2,99

A 6. táblázatban láthatjuk, hogy függetlenül attól, hogy mely megközelítést használjuk, az adatsor nagyságrendileg hasonló képet mutat. Debrecenben az öt közül az esztétikai faktor mutatja a legmagasabb értékeket, kisebb-nagyobb különbségekkel az egyes előadások között. A mintában nem találunk igazán kihívást jelentő előadást, ugyanakkor egyik produkciót sem gondolják a nézők nagyon konvencionálisnak. Elképzelhető, hogy egy fővárosi művészszínház egészen más képet mutat, de a vidéki színház kontextusában nem meglepő a törekvés a befogadhatóbb, szélesebb közönséget megszólító előadások felé mind a városi színház, mind a többi intézmény esetén. A szórakoztató érték és a relevancia inkább komplementer trendet mutat. Vannak inkább releváns előadások (*Peter és Jerry, Illúziók,* néptáncest) és inkább szórakoztatók (*Szentivánéji mámor,* stand-up, *Meseautó, Boldog képek*). Elsőre meglepő eredmény lehet, hogy a táncelőadás inkább a releváns kategóriába tartozik, de érthető, ha tudjuk, hogy a válaszadók igen erőteljes kapcsolatban állnak a néptánc világával. Így a relevancia legalább annyira szól magának a műfajnak, mint az előadás által ábrázolt fikciónak. Különleges helye van itt szintén az *Illúziók*nak, mely egyszerre szórakoztató, releváns és művészileg is kiemelkedő. A 3. ábra diagramja három előadás válaszait mutatja meg két faktor, a relevancia és a szórakoztatás viszonylatában. Láthatjuk a válaszadónkénti eltéréseket, hogy az értékelések jelentősen szóródnak, de azt is, hogy egyfajta „közvélekedés" mégis kirajzolódik. A *Peter és Jerry* inkább releváns, míg a *Boldog képek* inkább szórakoztató hatást ér el a nézők nagy részében.



3. ábra. Relevancia és szórakoztató faktorok válaszadónkénti eloszlása három debreceni előadásban.

Összefoglalás

Az itt bemutatott megközelítések mellett az empirikus adatokat számos egyéb szempont alapján leszűrhetjük, elemezhetjük, a kutatókat vagy az alkotókat épp foglalkoztató kérdésekre keresve a választ. A kérdőív többi adata alapján a válaszadók kora, neme, iskolai végzettsége, színházbajárási gyakorisága, korábbi tapasztalatai vagy az egyes intézmények látogatásának gyakorisága alapján kereshetünk összefüggéseket. Az egyik további kérdésben a válaszadók az adott színházban szerzett korábbi élményeiket összegzik általánosabb perspektívából, rákérdeznek, hogy miként tájékozódtak az előadásról a megtekintés előtt vagy után, vagy épp a színházépület hatásait mérik fel az este egészének élményeire. Ezek az adatok önmagukban is érdekesek lehetnek, de különösen izgalmas és kimeríthetetlen annak a lehetősége, hogy ezeket egymás vonatkozásában vizsgáljuk.

Reméljük, hogy a közeljövőben sikerül szélesebb körben kitágítani az empirikus színházszociológiai kutatások perspektíváját, és a debreceni megismételt kutatás mellett más intézményeket, városokat és színháztípusokat is bevonhatunk a felmérésbe. Bár a STEP City Project adatai már bő egy évtizedes állapotot rögzítenek, módszertani szempontból ma is rendkívül tanulságosak, mint egy azóta meg nem ismételt ambíziózus és komplex vállalkozás lenyomatai.

Irodalomjegyzék

Edelman, Joshua – Šorli, Maja: Measuring the value of theatre for Tyneside audiences, *Cultural Trends*, vol. 24, 2015/3, 232–244. https://doi.org/10.1080/09548963.2015.1066074

Edelman, Joshua – Šorli, Maja – Robinson, Mark: *The value of theatre and dance for Tyneside's audiences*, London, Arts and Humanities Research Council, 2014. https://www.thinkingpractice.co.uk/wp-content/uploads/2014/08/Value-for-Tyneside-Audiences.pdf

Hannah, Karen – Langsted, Jørn – Rørdam Larsen, Charlotte: *The IAN Model. Evaluation of Artistic Quality in the Performing Arts*, Aarhus, Aarhus University, 2003. https://yamspace.org/toolkit/ian-model

Imre Zoltán: Színház-szociológia és a néző kutatása, in Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*, Budapest, Kijárat, 2005.

Kovács Annamária – Komáromi Nándor – Horváth Ágnes: A „means-end" elmélet és a létrázás alkalmazása a piackutatásban, *Marketing & Menedzsment*, XL. évf., 2006/5–6, 56–66.

Maanen, Hans van: *How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. https://doi.org/10.5117/9789089641526

Maanen, Hans van – Kotte, Andreas – Saro, Anneli (eds.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2009.

Maanen, Hans van – Zijlstra, Antine – Wilders, Marline Lisette: *How theatre functions in the city of Groningen. Supply and use in a Regular Season*, Groningen, Research Centre Arts in Society – University of Groningen, 2013.

Marinis, Marco De: *A néző dramaturgiája*, ford. Imre Gyé Zoltán, *Criticai Lapok*, VIII. évf., 1999/10, 25–30.

Sauter, Willmar: *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa, Iowa University Press, 2000.

Šorli, Maja – Toome, Hedi-Liis: Is Theatre Personally and Socially Relevant? Empirical Insight into Theatrical Experience, *Nordic Theatre Studies*, vol. 30, 2018/2, 115–132. https://doi.org/10.7146/nts.v30i2.112955

Szabó Attila: *Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése*. https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese

Szabó Attila: A kortárs színház társadalmi és személyes relevanciája egy nemzetközi színház-szociológiai kutatás eredményei alapján, in Burkus Boglárka – Tinkó Máté (szerk.): *Színház és néző*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019.

Toome, Hedi-Liis: Do You Feel the Same? Different Dominants of Theatrical Experience, *Nordic Theatre Studies*, vol. 27, 2015/2, 23–33. https://doi.org/10.7146/nts.v27i2.24248

Zijlstra, Antine: *Ernstig geluk: Naar een model voor de analyse van waardenhiërarchieën in theatergebruik*, doktori értekezés, Groningen, Groningen, Rijksuniversiteit, 2020. https://doi.org/10.33612/diss.128651412

Wilders, Marline Lisette – Toome, Hedi-Liis – Šorli, Maja – Szabó, Attila –– Zijlstra, Antine: „I was utterly mesmerised". Audiance experiences of different theatre types and genres in four Europaen cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 304–343.

NÉZŐI RECEPCIÓ ELEMZÉSE A NEMZETI SZÍNHÁZ *RÓMEÓ ÉS JÚLIA* CÍMŰ ELŐADÁSÁBAN

GÓDOR LILLA

A fejezetben olvasható esettanulmányban a fiatal korosztályba tartozó nézők (16–25 év) színházi recepcióját vizsgálom a Nemzeti Színház *Rómeó és Júlia* című előadásán keresztül. A tanulmány színháztudomány mesterszakos szakdolgozatom szerkesztett változata. Mesterszakos kutatásom fókuszában az állt, hogy az előadás a fiatalok számára milyen befogadásélményt nyújt, és az előadás recepciója során hogyan látják az előadás bizonyos elemeit. Ehhez szorosan kapcsolódva vizsgálom, hogy a Nemzeti Színház milyen eszközökkel és programokkal szólítja meg a korosztályba tartozó fiatal nézőket, valamint hogy a *Rómeó és Júlia* előadás mit nyújt, mit tud nyújtani a mai fiatal korosztály számára.

A dolgozat témájának és a kérdőíves kutatásnak részben személyes indíttatása van, mivel több alkalommal láttam az előadást a Nemzeti Színházban, és a bennem is felmerülő kérdések szolgáltattak kiindulási alapot a dolgozat témájához, valamint a kérdőíves kutatáshoz. Emellett régóta foglalkoztat az a kérdés, hogyan gondolkoznak a rendezők a nézőről, milyen feltételezések alakultak ki a nézőről, és elsősorban, hogy a rendezés milyen belső hatásokat kelt a nézőben a nézés során: megértik-e azt, ami az előadásban történik, és még lényegesebb, hogy hogyan értik meg: úgy, ahogyan azt az alkotók elgondolták, vagy teljesen másképp fogadják be a látott eseményeket.

A korcsoportot többek között azért a 16–25 év közötti korosztályban határoztam meg, mert az a kérdés foglalkoztat, hogy a drámában is fiatalokat középpontba állító történetet hogyan élik meg a hozzájuk korban közel álló mai fiatalok, akik már általános iskolában, középiskolában találkoznak a történettel.

A Nemzeti Színházban a 2021/2022-es évad során egy kérdőíves kutatást készítettem, amely konkrétan vizsgálta az előadáson részt vevő 16–25 év közötti fiatalok előadással kapcsolatos recepcióját. A kérdőív elkészítése során különböző fókuszpontok fogalmazódtak meg: egyrészt a szöveg érhetőségére irányulnak kérdések, ugyanis hipotézisem szerint ez egy olyan eleme az előadásnak, amely jelentős mértékben befolyásolja a befogadásélményt, és bizonyos nézők számára megnehezíti az előadás megértését. A másik fő szempont a szerelem

tematizálására irányult, mivel az előadás erősen középpontba állítja a szerelmet, ez a rendezői koncepció fő elemeként nemcsak verbálisan jelenik meg, hanem a vizuális reprezentáció szintjén is. A szakdolgozat és a kérdőíves kutatás célja annak vizsgálata volt, hogy a megjelölt korosztály hogyan reagál az előadás kiemelt elemeire, a fókuszpontban általam meghatározott részekre, vagyis az előadásszövegre és a szerelem tematizálására.

Az esettanulmány első részében a Nemzeti Színház ifjúsági programjait mutatom be, valamint a színház marketingtevékenységét Pintér Szilviának, a színház drámapedagógusának segítségével, majd az előadás kérdőíves kutatási eredményeinek elemzése következik.

A Nemzeti Színház ifjúsági programja és marketingtevékenysége

A Nemzeti Színház programjait elsősorban óvodásoknak, általános és középiskolásoknak kínálja, azonban az utóbbi néhány évben nyitás mutatkozik az egyetemista korosztály felé is. A színház SZ.Í.N Változás, azaz Színház – Ifjúság – Nevelés néven működteti ifjúsági programjait a színház drámapedagógusának, ifjúsági programfelelősének, Pintér Szilviának a vezetésével, aki 2017 márciusa óta tölti be ezt a pozíciót.[1] Életkor-specifikus programokról van szó, de a kérdőívben vizsgált korosztályt is megcélozzák számos középiskolásoknak szánt programmal, valamint az utóbbi években kifejezetten az egyetemista korosztály is felé mutatkozik nyitás. Pintér Szilvia kiemeli, hogy 2013 júliusától kezdve, tehát amióta Vidnyánszky Attila a Nemzeti Színház igazgatója, tudatosan nyitottak az ifjúsági korosztály felé különböző programok megalkotásával: „a Nemzeti Színház küldetésének tekinti, hogy az ifjúság minél szélesebb körben, minél többféleképpen kerüljön közelebb a színház világához".[2]

Pintér Szilvia kiemeli, hogy milyen szempontokat mérlegeltek a stratégiájuk kialakítása során: „Azzal is tisztában vagyunk, hogy az esetek többségében a színházba való eljutásnak anyagi korlátai vannak, emiatt a programok többsége ingyenes, valamint akciókat is indítottunk." A színház bérletkonstrukciókat is kínál diákok számára: a három, illetve négy előadásra szóló, Latinovits és Bubik névre keresztelt diákbérletek kedvezményesen vásárolhatók meg. Emellett további kedvezményeket is biztosítanak diákok számára: a diákigazolvány felmutatásával 30% kedvezményt kaphatnak egy jegy vásárlása esetén, az iskolai diákcsoportok számára pedig – húsz főtől – 40% kedvezményt nyújtanak. A „last minute diákjegy" 500 forintért váltható előadásnapokon, egy órával előadáskezdés előtt.[3]

Mivel 2013 óta tudatosan építik programjaikat, az évek során kialakult egy jól bevált menetrend az iskolákkal való kapcsolatfelvétel és a marketingtevékenység terén is:

> Minden program meghirdetésekor a tankerületi központokat értesítem, az elmúlt évek alatt számos iskolával, tanárral alakult ki jó kapcsolat, ezért őket külön is megkeresem. A jegyszervezés is a már meglévő adatbázisát használja az ifjúsági programok hírének terjesztésére. Emellett a közösségi oldalakról és a honlapról az intézmények is megkeresnek minket. Az egyetemek esetében – például a Csontváry-program – az intézmények keresik meg a színházat, hogy közösen egyeztessenek a programmal kapcsolatban.

A színház aktívan jelen van a közösségi oldalakon, ahol minden programot megosztanak, emellett „külön csoport van az Ádámok és Évák Ünnepén eddig fellépett diákok számára, valamint a Színháztörténeti vetélkedőben részt vevők számára. A Kölyöknapi programokat pedig mindig több csoportban – baba-mama, gyermekprogramokat kínáló – is megosztok."

A Nemzeti Színház számos egyéb programot is kínál a diákközönségnek. Ezek közül néhányat alább mutatok be.

Kölyöknap

A Kölyöknap elnevezésű programsorozat során az adventi időszakban, egyéb ünnepekhez, népszokásokhoz kapcsolódóan vasárnaponként várja az óvodás, alsó tagozatos iskolásokat és szüleiket kézműves foglalkozásokkal és koncertekkel. A kézműves programok a Néprajzi Múzeum múzeumpedagógusainak segítségével valósulnak meg, a meghívott előadók pedig a legtöbb esetben vidékről vagy határon túlról érkeznek, hogy a budapesti közönség is megismerhesse őket.

Ráhangoló, közönségtalálkozó

Ráhangoló, valamint közönségtalálkozó eseményeket az előadásokhoz kapcsolódóan szerveznek. Ezek a programok nem kifejezetten csak diákok számára

[1] A programok hivatalos leírása elérhető a Nemzeti Színház hivatalos weboldalán: *Ifjúsági programok*, 2015. szeptember 15. https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2015/09/ifjusagi-programok (Letöltés: 2022. március 22.)

[2] A fejezetben szereplő idézetek Pintér Szilvia szóbeli közléséből származnak.

[3] Az adatok nyilvánosak a Nemzeti Színház hivatalos weboldalán. https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2015/09/ifjusagi-programok (Letöltés: 2025. május 21.)

készültek, azonban ezúttal kifejezetten a diákcsoportok számára kialakított aspektusból mutatom be. A Ráhangoló során az előadás előtt az adott produkció rendezője, dramaturgja vagy a színház drámapedagógusa tart bevezető beszélgetést az előadáshoz kapcsolódóan, amelynek célja, hogy a diákok felkészültebben üljenek be az előadásra. A beszélgetés során felhívják a figyelmüket összefüggésekre, érdekes részletekre. A Nemzeti lehetőséget biztosít zárt közönségtalálkozóra is, amely során a diákok a színészekkel és előadás dramaturgjával, rendezőjével találkozhatnak, és beszélgethetnek a darabbal kapcsolatos élményeikről.

Kulisszajárás

A kulisszajárás a színház egyik legnépszerűbb és legsikeresebb programja. A csoportos színházlátogatások alkalmával az előadás előtt van lehetőség az épületlátogatásra. A séták közben bemutatják a színház épületét, működését, a színpadokat és egyéb érdekes háttérinformációkat osztanak meg.

Ambrus Gyöngy, a színház nézőtéri munkatársa emellett épületlátogatást is vezet a színházban csoportok számára. Ambrus elmondta, hogy általában hogyan néz ki a látogatás menete:

> Először mindig a színház történetéről beszélek, azonban mindig figyelembe veszem a csoportok életkorát, és eszerint alakítom, hogy mennyire részletesen mutatom be a színházat. Sajnos az a tapasztalatom, hogy konkrétan a Nemzeti Színház történetét senki nem tanulja. A látogatás során a nagyszínpad és a díszpáholy megtekintése prioritást élvez. A nagyszínpad a miatt fontos, mert ott van a legtöbb és legfontosabb átadható információ, illetve a legtöbb csoport nagyszínpados előadásra érkezik, ezért fontosnak tartom, hogy tisztában legyenek azzal, hol ülnek, mik a nézőtér adottságai, hogyan működik egy előadás általánosságban, valamint az aznapi előadás érdekességeiről is beszélek, például ha használnak az előadásban forgószínpadot, süllyedőrendszert.

Nemzeti színháztörténeti vetélkedő

A vetélkedőt 2014 óta szervezi meg a színház a 10–11. osztályos középiskolások számára. A vetélkedő négy fordulóból áll, az első hármat interneten keresztül bonyolítják le, az utolsó forduló, a döntő zajlik a színházban. A vetélkedő célja, hogy a diákok megismerkedjenek az ország első színházának múltjával, kiemelkedő színészeivel, rendezőivel, színházi alkotókkal és előadásokkal.

Ádámok és Évák Ünnepe

Az Ádámok és Évák Ünnepe diákszínjátszó gála ötlete a szolnoki Szigligeti Színházból indult 2010-ben, amelyet később több vidéki teátrum is követett, például a veszprémi Petőfi Színház vagy a békéscsabai Jókai Színház, így vált országos mozgalommá. A gála egyben a magyar dráma napját is ünnepli, ezért mindig e dátum környékén kerül megrendezésre. A Nemzeti Színház 2014-ben csatlakozott a programhoz, amelyben budapesti középiskolák diákszínjátszói vesznek részt. Minden évben új témát kapnak, amelyet tanáraik és színházi mentoraik segítségével dolgoznak fel. A 2022-es évben Tamási Áron drámáival készültek a diákok, a korábbi években *Az ember tragédiája* egy-egy színét dolgozták fel, valamint Arany János balladái is kerültek már színre a gálaesten.

Lázár Ervin Program

A Lázár Ervin Programot az Emberi Erőforrások Minisztériuma hozta létre 2019-ben, amelyhez a színház a kezdetektől fogva csatlakozott. A program célja, hogy „szociális helyzettől és lakóhelytől függetlenül minden általános iskolás diák tanévenként egyszer térítésmentesen juthasson színházi élményhez".[4]

Színházpedagógiai foglalkozások

Színházpedagógiai foglalkozásaik sorát folyamatosan bővítik, ennek első megvalósulásai a *János vitéz misszió*, valamint *A Bánk-misszió* című tantermi előadások létrehozása volt a Kaposvári Egyetem Színházi Intézetének hallgatóival. A művek rövidített formában, könnyített nyelvezettel, ám eredeti szerkezetüket megőrizve készültek el. A diákok a tantermi előadás keretében közvetlen közelről élhetik át a színházi élményt. A missziók számos vidéki iskolát látogattak meg, valamint különböző művészeti fesztiválokon is bemutatkoztak. A színház egyik legnagyobb missziója a kulturális esélyegyenlőség megteremtése, hogy a színházi élményt minden korosztály számára biztosítsa.

[4] *Lázár Ervin Program a Nemzeti Színházban,* 2019. november 27. https://nemzetiszinhaz.hu/hirek/2019/11/lazar-ervin-program-a-nemzeti-szinhazban (Letöltés: 2024. október 1.)

#ANemzetiMindenkié

Elszakadva a közoktatás korosztályától a színház 2019-ben indította el #ANemzetiMindenkié elnevezésű programját, amellyel kifejezetten a felnőtteket szólítják meg. Az előadásokra olyan felnőtteket várnak, akiket „szociális körülményeik akadályoznak abban, hogy színházlátogatók legyenek".[5] A program megvalósításához olyan szervezetekkel (Máltai Szeretetszolgálat, Bethesda Gyermekkórház) működött együtt, amelyek közvetlen kapcsolatban állnak célcsoportjukkal. A szervezetek segítségével a színháznak sikerült olyan embereket elérni és meghívni a színházba, akik élethelyzetük miatt másképp nem jutottak volna hozzá művelődési és szórakozási lehetőséghez.

Csontváry-program

Az egyetemista korosztály megszólítására a színház a 2021/22-es évadtól kezdve három előadásával csatlakozott a Csontváry-programhoz: *Rómeó és Júlia*, *Körhinta*, *Tizenhárom almafa*. Az Emberi Erőforrások Minisztériumának felsőoktatási programjának célja „kulturális örökségünk azon értékeinek megismertetése a hallgatókkal, amelyek hozzájárulhatnak nemzeti identitásuk kialakításához, megtartásához és erősítéséhez, különböző előadásokon és művészetpedagógiai foglalkozásokon való részvételi lehetőség biztosítása által".[6] A programhoz csatlakozó egyetemek hallgatói a NEPTUN rendszeren keresztül egy kurzus (A magyar kultúra felfedezése – Csontváry Program) felvételével vehetnek részt az előadásokon, amely három kredittel jár.

A kutatás elemzése

Az előadás

A Nemzeti Színház eredetileg 2020. december 4-én tervezte bemutatni a *Rómeó és Júlia* című előadást Vidnyánszky Attila, a teátrum igazgatójának rendezésében, ám a koronavírus-járvány miatt a bemutatót elhalasztani kényszerültek. A zártkörű, házi bemutatót 2021. február 12-én tartották, a nyilvános bemutatót pedig

[5] Uo.

[6] A Csontváry-program tájékoztató leírása a Nemzeti Közszolgálati Egyetem weboldalán olvasható: https://www.uni-nke.hu/oktatas/csontvary-program/csontvary-program-tajekoztato-202223-oszi-felev (Letöltés: 20254. január 7.)

2021. június 11-én. Az előadás hossza négy óra, egy szünettel. Dramaturg nincs feltüntetve az előadás színlapján. Az előadás 2021. június 11. és 2022. február 13. között összesen tizennyolc alkalommal került színre Szász Júlia és Herczegh Péter főszereplésével.[7]

Shakespeare *Rómeó és Júliá*ja kötelező olvasmány általános iskolában és középiskolában is, így már tizenhárom éves kortól kezdve megszólítja a fiatal korosztályt. Szabó Attila egy tanulmányában[8] – amelyben a magyarországi Shakespeare-játszást vizsgálta 1950 és 2014 között a magyar színpadi bemutatók alapján – kimutatta, hogy a *Rómeó és Júlia* a második leggyakrabban játszott Shakespeare-darab 74 bemutatóval. „Shakespeare életműve töretlenül népszerű a világ színpadain, minden kor és korosztály megtalálja bennük a saját, korszerű mondanivalóját. Ha viszont a magyar színpadok játszási adatait megvizsgáljuk, kiderül, hogy az egyes darabok népszerűsége korántsem azonos, a különböző időszakokban az életmű más-más színművei kerülnek a figyelem középpontjába."[9] A tanulmány megjelenése óta eltelt nyolc évben feltételezhető, hogy ez a szám nem stagnál, sőt a *Rómeó és Júlia* kortárs értelmezései még nagyobb hangsúlyt kapnak a budapesti színpadokon. Ennek egyik példája az Örkény István Színház 2019. szeptemberi bemutatója, a *Kertész utcai Shaxpeare-mosó*, amely csak alapul veszi Shakespeare drámáját, de Závada Péter átirata és Bodó Viktor rendezése teljesen mai köntösbe öltözteti a történetet.[10]

A Nemzeti Színház az előadáshoz kapcsolódóan egy spotversenyt indított a 15–25 éves korosztály számára. Olyan rövid, egyperces videókat vártak, amelyekben egy-egy idézetet jelenítenek meg a drámából. A korosztály megjelöléséből is látszik, hogy elsősorban a középiskolás és egyetemista korosztályt célozta meg az előadás, így tehát különösen indokolt, hogy a kérdőíves felmérés is rájuk irányuljon.

Vidnyánszky Attila az előadás bemutatója előtt több alkalommal nyilatkozott a készülő rendezéséről, céljairól és az előadás koncepciójáról. A rendező gondolatai mellett a nézői visszajelzések, valamint a kritikák alapján három aspektusból is képet kapunk az előadásról, ebben a részben néhány kritikai megjegyzés-

[7] A *Rómeó és Júlia* előadás színlapja a Nemzeti Színház weboldalán: https://nemzetiszinhaz.hu/eloadas/romeo-es-julia (Letöltés: 2022. március 22.)

[8] Szabó Attila: Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése. Shakespeare és a történelmi dráma színpadi aktualitása a XX. század második felében és napjainkban, *Színháztudományi Szemle*, 2015/43. https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese (Letöltés: 2025. január 7.)

[9] Uo.

[10] Az előadás színlapja az Örkény Színház hivatalos weboldalán: https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/musor/kertesz-utcai-shaxpeare-moso (Letöltés: 2022. február 22.)

sel vetem össze a rendező szavait, míg a nézői visszajelzések a kérdőív kiértékelése során kerülnek bemutatásra, kritikákkal kiegészülve.

Vidnyánszky szándéka az volt, hogy egy hagyományos rendezést állítson színpadra az általa képviselt totális színház víziójának elemeit felvonultatva, mindezt Mészöly Dezső fordításában tolmácsolva. A rendező elmondása szerint mindenképp el szerette volna kerülni a mű aktualizálását: „Túlságosan egyszerű interpretációk adódnak, akár a mára, akár a közelmúltra, Magyarországra vagy külföldre tekintve [...]. Ezzel »lerántanák a földre«. Pont attól csoda ez a mű, hogy úgy szól minden korhoz, minden évszázad, minden generáció emberéhez, hogy nem kell direkt módon belegyökereztetni a mába."[11] Vidnyánszky úgy véli, hogy ismerni egy történetet nem ugyanaz, mint megélni, így lehet újra és újra vonzóvá tenni a drámát a nézők számára, még úgy is, hogy ismerik a történet végkifejletét. „A színházban megtörténhet a megélés csodája."[12]

A rendező meglátása szerint a dráma a szerelem mindenhatóságáról szól, valamint arról, hogyan hozza zavarba a világot, amikor egy mindent át- és felülíró érzés összekapcsol két fiatalt. „Minden, ami a színpadon történik, arról fog szólni, hogy hogyan tudunk nekirugaszkodni és elérni az eget. Az előadás tere is ezt fogja kibontani. Expresszív és jól szolgálja a művet. Erős lesz a képi világ, erősek a jelek."[13]

A színpadra állítás oka, hogy „egy sikeres *Rómeó és Júlia* sok örömet és sok ünneppel teli estét adjon a nézőknek". Emellett mérföldkő egy színház életében, mert egyben a társulatról is szól, „hogy a sok feldolgozás után tudnak-e érvényeset, érdekeset, igazat mondani vele".[14] Az előadásnak azért is most jött el az ideje, mert olyan szerencsés helyzetben van a színház, hogy a társulatban játszik több fiatal színész is, így a sok fiatal szerepet kínáló darabot meg tudták valósítani.[15]

Kutszegi Csaba kritikájában részletesen foglalkozik a rendezői értelmezés kérdéskörével. Az előadás – néhány elvétve előforduló apróságon kívül, mint a dajka papírzacskói, Júlia plüssállatai, amelyeket nejlonzacskóba pakol – érezhetően ügyel arra, hogy semmilyen aktualizálást, a mai korra való utalást, megszólalást, belegondolást ne mutasson fel.[16] „Még az ezredforduló táján is akadtak színházi emberek, akik erőteljesen bizonygatták: a klasszikus színdarabokat csak

[11] Rómeó és Júlia – készül Vidnyánszky Attila rendezése a Nemzeti Színházban, *Színház.online*, 2020. október 21. https://szinhaz.online/romeo-es-julia-keszul-vidnyanszky-attila-rendezese-a-nemzetiben/ (Letöltés: 2022. március 17.)

[12] Lukácsy György: Vállunkra venni a szerelemnek terhét – Vidnyánszky Attila rendező a Rómeó és Júliáról, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf, 2021/5, 10.

[13] *Rómeó és Júlia.*

[14] Uo.

[15] Lukácsy: *Vállunkra venni a szerelemnek terhét*, 9.

[16] Kutszegi Csaba: Hirtelen zaj futni késztetett..., *Kutszelistilus.hu*, 2021. https://kutszelistilus.hu/szinhaz/kritika/815-kutszegi-csaba-hirtelen-zaj-futni-kesztetett (Letöltés: 2022. március 17.)

a szerző szándékaihoz és szövegéhez hűen szabad megrendezni. Ehhez képest lassan mindenki belátja, hogy mára a kortárs színháznak egyetlen komolyan vehető szabálya van: az, hogy nincsen semmilyen szabálya" – állapítja meg Kutszegi. Azonban ez a gyakorlat könnyen a visszájára fordulhat: ha a rendező „komolyan vehető invenció nélkül mindent-bármit beletesz az előadásba, akkor könnyen előfordulhat, hogy a végére az egészből nem derül ki semmi. Sem az, hogy van-e az újraértelmezésnek bármilyen levonható tanulsága vagy megfogalmazható üzenete, sem az, hogy van-e a rendezőnek színház-felfogása, amiért (vagy éppen ami ellen) az adott bemutatójával dolgozik."[17] Kutszeginek az volt a benyomása az előadásról, hogy „Vidnyánszky Attila mostani *Rómeó*-rendezéséből nem derül ki, hogy milyen színházat preferál. Sietek hangsúlyozni, hogy ezt kicsit sem tartom se bajnak, se hibának."[18]

Vidnyánszky rendezői formanyelvére jellemző, hogy előadásainak egyenrangú szereplője a zene, azonban a *Rómeó és Júlia* rendezés kapcsán törekvése, hogy a zenét maga a szöveg nyújtsa. Többek között ezért is döntött Mészöly Dezső fordítása mellett, hogy a szövegben rejlő pátoszt, zeneiséget, költészetet mutassa meg. A monológok is mind áriák, emellett Henry Purcell, David Bowie zenéje művei hallhatók az előadásban, a díszleten pedig, amely Cziegler Balázs munkája, Shakespeare-drámákból való idézetek olvashatóak.[19] Gabnai Katalin azonban úgy véli, hogy a nézők számára valószínűleg „nem a négyórás játékidő a legmegterhelőbb, hanem a mindent összemosó, eklektikus kísérőzene".[20]

Vidnyánszky a költői színház elemeit vegyíti a vásári komédiával. „Mészöly Dezső lírai fordítását használja, és határozottan nem akart belőle húzni. Ezt társítja néhány szereplő az előadásban benntartott szabadszájú, mai nyelvet és a gagyit is felmutató improvizációjával."[21] Balogh Gyula figyelemre méltónak tartja az ötletet, azonban úgy véli, hogy az arányokra jobban kellett volna figyelnie a rendezőnek.[22]

A szöveg érthetősége körül felmerülő problémák állnak a szakdolgozat egyik fókuszában, amely ez által a kérdőívben is hangsúlyos részt kap, azonban a kritikák is jelentős mértékben foglalkoznak vele. Máthé Elek a befogadás nehezítőjeként az énekbeszédet emeli ki: „Vidnyánszky Attila valamiért úgy gondolhatta,

[17] Uo.

[18] Uo.

[19] *Rómeó és Júlia.*

[20] Gabnai Katalin: Nagyformátum, *Színház.net*, 2021. november 12. https://szinhaz.net/2021/11/12/gabnai-katalin-nagyformatum/ (Letöltés: 2022. március 17.)

[21] Balogh Gyula: Gyászba űzött nász – Vidnyánszky Rómeó és Júlia rendezése a Nemzetiben, *Népszava*, 2021. június 15. https://nepszava.hu/3123051_gyaszba-uzott-nasz-vidnyanszky-romeo-es-julia-rendezese-a-nemzetiben (Letöltés: 2022. március 17.)

[22] Uo.

hogy ha a reneszánsz ruhák nem teszik elég fennköltté a produkciót, akkor a folyamatos kántálás, az állandó recitativo majd igen. Nos, ez négy órán keresztül eléggé megterhelő akusztikai élmény."[23]

A nézőkutatás módszertana

A kérdőíves kutatás a 2022. február 11–13. között zajlott, három egymást követő előadáson, a színház vezetőségének engedélyével. A színházba érkező nézők belépéskor, a jegyük ellenőrzésekor kapták meg a kérdőíves kutatásról szóló kinyomtatott cédulát. A cédulán szerepel a kérdőív elérhetősége: egy QR-kód, amely a Facebook-oldalra navigál, ahonnan elérhető a kérdőív. Emellett egy rövid tájékoztató olvasható még rajta a kutatásról.

Minden néző, aki a vizsgálandó korcsoportba beletartozhat (például úgy, hogy iskolai csoporttal érkezett), kapott cédulát, ez esetben a csoportok pedagógusait külön tájékoztattam a kutatásról. Emellett szóban is elhangzott, hogy egy anonim szakdolgozati kérdőíves kutatásról van szó, amely az előadással kapcsolatban tesz fel kérdéseket.

A kutatás során csak a 16–25 év közötti korosztályba tartozó nézők által kitöltött kérdőíveket vettem figyelembe a kiértékelés során. A célcsoport meghatározása úgy alakult, hogy előzetesen a középiskolai korosztályt célozta meg a kutatás, mivel ennek a korosztálynak a színházi recepcióját tűzte ki célul, emellett a húszas éveik elején, közepén járó fiatalok is bekerültek a célcsoportba. Pintér Szilvia elmondása alapján elsősorban a középiskolai korosztály látogatja az előadásokat, mivel kötelező olvasmány, ezért az iskolák szívesen hozzák el a diákokat, hogy színházi előadás keretében is megismerkedjenek a történettel. Ennek okán evidens volt, hogy ez a korosztály szerepeljen a kutatásban, viszont ez a korosztály túl szűk réteg lett volna, ezért kibővült az egyetemista korosztályra is, amelynek a határa a 25 év lett. A már említett Csontváry-program okán is részt vesznek az előadáson fiatal, húszas éveik elején járó egyetemisták, a kutatásban pedig cél volt, hogy ez a korosztály is reprezentálva legyen.

A vizsgált előadásnapokon középiskolai osztályok, valamint a korcsoportba tartozó egyetemisták és felnőttek is érkeztek az előadásokra (általános iskolai korosztály nem volt jelen, ez is alakított a korcsoport alsó korhatárának meghatározásában). Azzal az előzetes információval rendelkeztem, hogy iskolai csoportok és a Csontváry-programban részt vevő egyetemi hallgatók is érkeznek

[23] Máthé Elek: Betűhíven, *Kulter.hu*, 2021. https://www.kulter.hu/2021/08/betuhiven-shakespeare-romeo-es-julia-kritika/ (Letöltés: 2022. március 17.)

az előadásokra, azonban a vizsgált három előadásnapon a Csontváry-program már nem zajlott. Ez azonban nem zárta ki az egyetemista nézők jelenlétét, csak nem szervezett program keretében érkeztek, mint a középiskolai osztályok. A korosztály megszólítása a helyszínen alakult, valamint a kérdőív kiértékelése során vált véglegessé, ezért történt, hogy a kérdőívek közül nem vettem figyelembe azokat a kitöltéseket, amelyek nem a megfelelő korosztályhoz jutottak el.

A kérdőívet értelemszerűen kizárólag az előadás megtekintése után lehet kitölteni, azonban egy négyórás előadás végén ez még minimum fél órát vett volna igénybe, amennyiben minden potenciális kitöltő egyszerre kapja meg a kérdőívet, és lát neki a kitöltésnek. Így praktikus okokból nem a színházban zajlott a kitöltés, csupán a nézők megszólítása és a kérdőív elérhetőségének kiosztása. Természetesen ez is rejt magában veszélyeket, ahogyan ez ebben az esetben be is bizonyosodott: ha nem a helyszínen zajlik a kitöltés, akkor a nézők utólag kevésbé hajlandóak foglalkozni a kérdőívvel. Az utólagos kitöltés mellett szólt az a szempont is, hogy ne akasszuk meg sem a befogadás élményét, sem a nézők zavartalan mozgását az előcsarnokban.

A Facebook-oldal a kérdőíves kutatás miatt készült el, *Rómeó és Júlia – Kérdőíves kutatás* néven, amelyet a nézők a QR-kód vagy a név segítségével tudtak elérni.[24] Az oldalon szerepel a kérdőív leírása, a kitöltés menete, a kitöltési időre vonatkozó információk, elérhetőségek, valamint egy rögzített bejegyzésben a kérdőív.[25] A kérdőív a Google Űrlapok (Google Forms) segítségével készült el, a nézőknek az utolsó előadástól számított két hétig volt lehetőségük kitölteni, utána már nem fogadott több választ.

A kérdőív négy részből áll, a négy kategóriába csoportosítható kérdések a kérdőívben nem abban a sorrendben követték egymást, ahogy a dolgozatban bemutatásra kerülnek. A kérdőív a látogatás időpontjára, a történet ismeretére vonatkozó kérdésekkel kezdődik, majd következnek a skálán 1-től 6-ig osztályozható kérdések, állítások, utána a szabad szöveges válaszok, végül a színházlátogatásra, a demográfiai adatokra vonatkozó kérdések (életkor, lakóhely, tanulmányok).

[24] A kérdőíves kutatás csoportja: https://www.facebook.com/romeojuliakerdoiv (Letöltés: 2025. január 31.)

[25] Az oldal és a kutatás rövid leírása: Gódor Lilla vagyok, színháztudomány mesterszakos hallgató. Szakdolgozatomban a fiatalok színházi recepcióját vizsgálom a Nemzeti Színház *Rómeó és Júlia* előadásán keresztül. A kérdőív az előadással kapcsolatban tesz fel kérdéseket. / Kedves Kitöltő! A Nemzeti Színházban kapott cédula alapján köszöntöm a kérdőíves kutatás oldalán!A kérdőív az alábbi linkre kattintva érhető el. [...] A kérdőív kitöltése nagyjából 10-15 percet vesz igénybe. Bármi kérdés, kérés esetén az alábbi email címen elérhető vagyok: lillagodor@gmail.com. Köszönöm az együttműködést és a kitöltéseket!

A kérdőíves kutatáshoz a kiindulási alapot a STEP kutatócsoport közönségkutatási módszertana biztosította. „A STEP (Project on European Theatre Systems) színházszociológiai kutatócsoport 2005-ben alapult, azzal a céllal, hogy nemzetközi összehasonlításban vizsgálja Európa több országának színházi rendszerét, és feltárja a színház társadalmi szerepének számos aspektusát."[26] Magyarországról a Debreceni Egyetem és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kutatói vesznek részt a közös munkában. A kutatócsoport 2010–2014 között kiterjedt közönségkutatást végzett több városban, amely a City Project nevet viselte. A munka célja az volt, hogy alapos, azonos módszertani háttérrel végzett anyaggyűjtést követően mélyreható összehasonlító tanulmányok születhessenek meg a részt vevő országok színházi rendszereinek működéséről. A kutatásban részt vevő városok színházi és kulturális kínálatának átfogó feltérképezése mellett négy városban kérdőíves közönségkutatást is végeztek. Debrecenben a Csokonai Színház vett részt a felmérésben. Minden városban ugyanazt a részletes kérdőívet használták, amely a színházba járás motivációi, a darabválasztás szempontjai, a színházlátogatás gyakorisága és általános demográfiai adatok mellett elsősorban az előadás nézői élményeinek felderítésére törekedett.

Ezt a kérdőívet használtam fel a kutatás során, nem teljes terjedelmében, hanem a struktúra követésével, bizonyos kérdések átemelésével, a vizsgált előadásra formázva. A kérdőív a STEP kutatás kérdésein és felépítésén túl Patrice Pavis kérdőívének[27] néhány kérdését is használja, valamint Demcsák Katalin és Imre Zoltán kötetének a nézők kutatására vonatkozó részeit,[28] amely Baz Kershaw, Susan Bennett, Maria Shevtsova, Georges Gurvitch elméleteit sorakoztatja fel, és ezek alapján vezet végig a nézőkutatás lehetséges aspektusain, és fogalmaz meg kérdéseket.

A STEP kutatás során alkalmazott kérdőívvel már több kutatást is készítettek, ezért megfelelő kiindulási alapnak bizonyult, elsősorban a kérdőív logikus felépítése miatt, hogy minden lényeges vizsgálati területre vonatkozó kérdés megfelelő hangsúlyt kapjon. Patrice Pavis kérdőívének kérdései a STEP kérdőívben is megjelennek, Pavis kérdőíve ugyanis nagyon részletes, széles körben fedi le az előadás összes résztvevőjét, az előadás minden elemét és az azt övező területeket. Ez alapján irányulnak kérdések a színészek játékára, a rendező munkájára, a látványra, a szövegre, a nehezen értelmezhető vagy értelmezhetetlen elemekre. A teljes Pavis-kérdőív eredeti formájában azonban túl hosszúnak és bonyolultnak

[26] Szabó Attila beszámolója a STEP Kutatócsoport tevékenységéről, kézirat.
[27] Patrice Pavis: *Előadáselemzés,* ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003, 42–43.
[28] Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán,* Budapest, Kijárat, 2005.

bizonyult ahhoz, hogy a nézőkutatás teljes alapját képezze, ezért funkcionált csak forrásként.

A demográfiai kérdések természetesen részét képezik a kérdőívnek, ez azért szükséges, hogy különböző statisztikai adatokat (átlagéletkor, végzettség) lehessen leírni a kitöltőkről.

A következő kategóriában a kérdések a nézőnek az előadással kapcsolatos elvárásaikra vonatkoznak (például olvasott, hallott-e bármit az előadásról, és ha igen, akkor kitől, milyen platformon keresztül, továbbá a néző előzetes ismeretei a drámáról, jegyár, helyszín). A helyszínbe beletartozik minden olyan összetevő, amely az előadáson túl meghatározó elem a színházlátogatás során: a színházterem kényelme, ruhatár, büfé. A színházi néző ugyanis olyan kulturális és pszichológiai elvárásokat hoz a színházba, amelyek az adott előadás megtapasztalásakor kerülnek játékba. Susan Bennett szerint az előadás megtapasztalása „társadalmi (közönség tagjaként) és egyéni szinten realizálódik".[29] A színházba látogató egyén a néző szerepét már jóval az adott előadás megkezdése előtt felveszi, ennek következtében a néző sosem „ártatlanul" érkezik a színházba: elvárashorizontja már előzetesen kondicionálódott.[30] Így rögtön a kérdőív elején kapott helyet egy kérdés, amelyben a nézőnek osztályoznia kellett összességében az előadást, a színházban töltött időt és a helyszínt (a helyszíni szolgáltatásokat, beleértve a ruhatárat, büfét és a színháztermet).

A szabad szöveges válaszok elsősorban a fókuszpontban is kijelölt témákra vonatkoznak. Mivel nem lehetséges minden nézőt egyesével vizsgálni, a statisztikai összesítések alapján egy átlag alakul ki a közönség általános reakciójáról, ezért a szabad szöveges válaszok azok, amelyek egyénileg képesek megszólaltatni a nézőket. Ezek irányított kérdések, amelyek egy kérdőíves formátumban alkalmazhatóak, a részletesebb, bővebb véleménykifejtésre a kis létszámban elvégzett fókuszcsoportos kutatások alkalmasak, azonban kevésbé fedik le a közönséget, mivel abban véletlenszerűen kiválasztva vesz részt 10-12 fő, míg egy kvantitatív kutatás során szélesebb közönség véleményét lehet megismerni. Ennek ellenére a szöveges választ igénylő kérdések által jobban fel lehet mérni a nézői befogadást, ezért ilyen vonatkozásban fókuszcsoportos kutatásnak is lehet nevezni ezt a részét a kutatásnak.

A szabad szöveges válasszal megadható kérdések vonatkoztak a szöveg érthetőségére, a szerelem tematizálására (mit mondott Önnek a szerelemről az előadás?), a díszleten megjelenő idézetekre, amelyek szintén erősen tematizálják

[29] Imre Zoltán: Színház-szociológia és a néző kutatása, in Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán,* Budapest, Kijárat, 2005, 116.
[30] Uo.

a szerelmet. Ez a kérdés vizsgálta azt is, hogy mennyire terjed ki a néző figyelme a részletekre, a színpadi cselekményen túl az előadás egyéb részleteire (díszlet, zene). Két további kérdés azt vizsgálta (a Pavis-kérdőívben is megjelenő nem értelmezhető elemekre gondolva), hogy volt-e olyan eleme az előadásnak, amely további értelmezésre, magyarázatra szorul, illetve szerepelt egy átfogó kérdés azzal kapcsolatban, hogy adott-e újat ez az előadás a nézőnek a történet ismeretében. Ezt a kérdést azért tartottam fontosnak, mert egy szélesebb körben is ismert történetről van szó, amelyet gyakran állítanak színpadra, így érdekes szempont, hogy a nézőkben mi fogalmazódik meg ezzel kapcsolatban.

Végezetül három olyan kérdés szerepelt a kérdőívben, amelyben a nézőknek egy 1–6-ig terjedő skálán kellett pontozniuk különböző állításokat, benyomásokat.[31] Ezekben a kérdésekben is természetesen felmerülnek olyan elemek, amelyek például az elváráshorizontra vonatkoznak, de a skála segítségével felállítható egy sorrendiség a nézők által legfontosabbnak vélt tényezőkről, amely az előadás megtekintésére vonatkozik, tehát, hogy mely szempontok miatt érkezett az előadásra (például a rendező, a színészek, a drámaíró személye miatt vagy mások hívása okán stb.) A második kérdésben különböző állítások olvashatóak az előadással kapcsolatban. Az ebben a kérdésben előforduló állítások tulajdonképpen ötvözik a már felbukkanó jelzőket, azonban itt más formában szerepelnek, többek között azért is, hogy vizsgálja, mennyire konzekvens a néző véleménye a kitöltés során.

A harmadik kérdésben különböző jelzők olvashatóak, amelyeket az előadásra vonatkoztatva kellett osztályozniuk, például, hogy mennyire találták az előadást hagyományosnak, látványosnak, a szöveget könnyen követhetőnek, a szerelmet hitelesen ábrázolónak. Itt a skálán elég széles és egymástól szöges ellentétben álló jelzők szerepelnek, például hogy hagyományos vagy modern; szórakoztató vagy unalmas. Ennek segítségével megrajzolható, hogy melyek voltak a kitöltők legjellemzőbb benyomásai az előadásról. Ennek folytatása, hogy az itt megjelenő jelzők közül a szövegre, a vizualitásra, és a szerelemre vonatkozók megjelennek a szabad szöveges választ igénylő kérdéseknél, így össze lehet hasonlítani a nézők leírt véleményét a skálán jelölt osztályozásaikkal.

A kategóriák felsorolásába nem számított bele, de egy kérdés vonatkozott arra, hogy a néző milyen szervezés keretén belül érkezett az előadásra (magánszervezés vagy szervezett csoport), a színházban gyakran előforduló diákcsoportok, valamint szervezett programok miatt.

[31] Az egyes értékekhez tartozó szöveges értékelés: 1 nagyon nem értek egyet; 2 nem értek egyet; 3 némileg nem értek egyet; 4 némileg egyetértek; 5 egyetértek; 6 nagyon egyetértek.

Statisztikai adatok

Az első vizsgált előadáson (2023. február 11-én) 380 fő volt a teljes nézőszám, február 12-én 330 fő, február 13-án pedig 315 fő. A színház nagyszínpadának befogadóképessége 619 fő, tehát egyik előadásnapon sem játszották teltházzal az előadást. Az eredmények Microsoft Excel táblázatba kerültek átkonvertálásra, ahol különböző statisztikai műveletek segítségével készült el a kiértékelés.

Február 11-én 380 főből 130 fő kapott cédulát, február 12-én 330 főből 100 fő, február 13-án 315 főből 80, tehát összesen 310 fő értesült a kérdőív elérhetőségéről. Mindhárom előadásnapon érkeztek középiskolai csoportok, ebben az esetben az osztályok pedagógusait külön megszólítottuk a kérdőív kitöltésével kapcsolatban.

310 főből összesen 80 fő töltötte ki a kérdőívet. 18 főnek nem lehetett figyelembe venni a válaszait, mert ők nem a vizsgált korcsoportba tartoztak, így összesen 62 válaszadó kitöltése alapján készült el a kutatás értékelése. A legtöbb cédula február 11-én került kiosztásra, és az ezen az előadáson részt vevők közül töltötték ki a legtöbben – 31 fő – a kérdőívet (a kitöltők fele). Február 12-én 19 fő töltötte ki (az összes kitöltő 30,6%-a), február 13-án pedig 12 fő (19,4%).

1. táblázat. A kérdőív kitöltésére felkért nézők száma.

Előadásnap	Február 11.	Február 12.	Február 13.	Összesen
Összes nézőszám (fő)	380	330	315	1025
Kiosztott cédulák száma (db)	130	100	80	310
A kérdőívet kitöltők száma (fő)	31	19	12	62

2. táblázat. A beérkezett kérdőívek száma.

Összes beérkezett kérdőív	80 db
Törölt kérdőív	18 db
Összes értékelt kérdőív	62 db
Átlagéletkor	20 év
Női kitöltők száma	45 fő
Férfi kitöltők száma	17 fő

A kitöltők átlagéletkora a kitöltések alapján 20 év (19,77) volt. A nemek megoszlásának aránya: 45 fő (72,6%) nő, 17 fő (27,4%) férfi.

A kitöltők közül 27 fő (43,5%) a fővárosban él, 16 fő városban (25,8%), 9 fő megyei jogú városban (14,5%), 7 fő községben (11,3%), 3 fő nagyközségben (4,8%).

A kitöltők többsége, 24 fő (38,7%) érettségivel rendelkezik, 16 fő BA diplomával, 9 fő MA diplomával.

A kitöltők közül 38 fő (61,3%) tanuló, 9 fő (14,5%) dolgozó, 15 fő (24,2%) dolgozik és tanul.

A nézők közül 28 fő a „kolléga, csoporttárs, osztálytárs" opciót választotta arra a kérdésre, hogy kivel érkezett az előadásra, továbbá 22 fő barátokkal, 6 fő egyedül, 6 fő pedig családtagokkal. Ezt erősíti tovább, hogy 25 fő jelölte be, hogy középiskolai szervezésű, osztályszintű program keretében érkezett, míg 34 fő magánszervezés keretén belül érkezett. További két néző személyes meghívásra érkezett, egy pedig nyereményjáték során jutott belépőjegyhez.

Az előadásokra legdrágább jegyár 3800 forint volt az első emelet közepén, az első emelet szélén 3000 forint. A második emeleten egységesen 3000 forint volt a jegyár, míg a harmadik emelet közepén 2100, szélén 1800 forint. A páholyokban 3800 forintba kerül egy jegy, a szélső páholyokba 2100, a harmadik emeleti páholyokba 1800 forint. A válaszadók közül 32 fő úgy gondolta, hogy a jegy ára reális volt, 24 fő nem tudta, hogy mennyibe került a jegy, és 3-3 fő választ úgy, hogy a jegy ára túl alacsony, illetve túl magas volt.

A kitöltők közül 36 fő már járt korábban a Nemzeti Színház előadásain, 26 főnek azonban ez volt az első látogatása. A leggyakrabban említett előadások, amelyeket a nézők a színházban már láttak a következők: *Az ember tragédiája, Tartuffe, Mester és Margarita, Caligula helytartója, Körhinta.* Hat néző pedig úgy válaszolt, hogy a repertoáron jelenleg futó összes előadást látta.

A következő kérdések azt vizsgálták, hogy a nézők milyen előfeltevésekkel érkeztek a színházba. Természetesen egy közismert drámáról van szó, amelyet a statisztikai játszási adatok is alátámasztanak, azonban ez nem feltétlen jelenti azt, hogy minden néző behatóan ismeri a történetet. A kitöltők közül 38 fő ismerte és olvasta a drámát, 15 fő ismerte, de nem olvasta, 7 fő pedig csak filmet vagy színházi előadást látott a témában. További két kitöltő azt nyilatkozta, hogy csak hallott a drámáról.

A válaszadók 58,1%-a, vagyis 36 fő már látott korábban *Rómeó és Júlia* előadást, közülük a legtöbben (13 fő) a Budapesti Operettszínház musicaljét jelölték meg. A második leggyakoribb válasz az Örkény Színház előadása, a *Kertész utcai Shaxpeare-mosó* volt, amelyet öt válaszadó látott korábban. Műfajában mindkettő nagyon eltérő *Rómeó és Júlia* értelmezés a Nemzeti Színház előadásához képest. (Az igennel válaszolók közül mindössze huszonöten jelöltek meg konkrét színházat)

35 fő nem hallott és nem olvasott semmit az előadásról előzetesen, 27 fő igen, ők barátoktól, ismerősöktől értesültek róla, valamint a színház közösségi média felületeiről. Az előadás megtekintése után 42 fő nem olvasott, nem látott sem-

milyen információt az előadásról, 20 fő azonban igen, ők szintén a közösségi média felületein találkoztak az előadással, valamint barátok, ismerősök révén.[32]

A befogadói tapasztalat értékelése

3. táblázat. A nézői élmények átlagos értékelése.

	Az előadás	A helyszín	A délután / est általában
Átlag	4,83	5,00	5,43

Az 1–6-os skálán értékelhető általános kérdésekből három szerepelt a kérdőívben: az előadás összbenyomására, a helyszínre és a látogatás egészére vonatkozva. Értelemszerűen az egyes jelenti a legrosszabb értékelést, tehát, ami a nézőknek a legkevésbé tetszett, amivel egyáltalán értenek egyet, míg a hatos a legjobbat, a legjobban tetsző szempontot, amivel teljes mértékben egyetértenek (a kérdőívet lásd a 14. mellékletben).

A skálán jelölhető kérdéseknél a nézők által érkezett értékeléseket az átlagok alapján prezentálom, ezeknél a részeknél külön kiemelem az érdekesebb, kiugróbb eredményeket.

Alapvetően mindhárom tényezőről elmondható, hogy a nézők inkább pozitívan értékelték a három szempontot. Az előadásra egyetlen néző adott 1-es értékelést, egy 25 éves budapesti, egyetemi diplomával rendelkező, dolgozó nő. Véleményét több indoklással támasztotta alá. A szereplőkkel kapcsolatos benyomása:

> a két főszereplő között nulla kémia volt, ezért ha ebből az előadásból kellett volna rájönnöm, hogy mi a szerelem, bajban lennék. A két főszereplő külön-külön is pocsék volt, ráadásul semmi kémia nem volt közöttük. Nem tudták velem elhitetni a mindent felemésztő szerelmet. Júlia nem tudta eljátszani, hogy egy 14 éves, szeleburdi gyerek, Rómeó pedig teljesen férfiatlan volt. Az indokolatlan helyen és időben felbukkanó bohóckodó szereplők számomra értelmezhetetlenek voltak, és semmi poénosat nem találtam az előadásukban.

Az előadásból a vizualitást, a látványt találta a legjobb elemnek: „A darab egyetlen értékelhető momentuma a szöveges fal volt. Nagyon jó ötletnek tartom ezt a megoldást, egyedinek hatott. A kiemelt szavak, szövegrészletek jól lettek meg-

[32] A kérdőív választható feleletei között sajnos itt nem szerepelt külön az iskola vagy a pedagógus, így a válaszokból nem láthatjuk, hogy az iskolában voltak-e előkészítő és/vagy feldolgozó foglalkozások. (A szerk. megjegyzése)

választva, és nagyon tetszett, hogy egy-egy rész akkor került megvilágításra, amikor a darab is ott tartott."

4. táblázat. A nézői tapasztalatok részletes értékelése.

Jelzők	Átlag
látványos	5,37
szakmailag igényes munka	4,83
könnyen követhető szöveg	4,37
szórakoztató	4,37
izgalmas	4,22
hiteles szerelemábrázolás	4,19
inspiráló	3,98
problémákkal szembesítő	3,69
aktuális/releváns	3,66
formabontó	3,59
kapcsolódik jelenlegi élethelyzetéhez	3,53
hagyományos	3,43
kihívást jelentő	2,93
megoldást kínáló	2,85
unalmas	2,56
felszínes	2,2

A táblázatban olvasható jellemzőket, a kérdőívben a nézőknek az előadásra vonatkoztatva kellett pontozniuk. A felsorolt jellemzők közül a legmagasabb értékelést a látványos érte el, majd a szakmailag igényes munka, valamint a szórakoztató és a könnyen követhető szöveg megosztva a harmadik legjobb értékelést kapta. Ez utóbbi mindenképp a legmeglepőbb eredmény, ugyanis a szöveges visszajelzések árnyalják a nézők ezen benyomását. A szórakoztató eredmény is meglepetésként hatott, ugyanis a szöveges értékeléseknél több néző is kiemelte, hogy elsősorban a szórakoztató elemekért felelős, vásári komédiázó szereplők nem nyerték el a tetszésüket, és időhúzó elemként hatottak.

További érdekesség, hogy a hagyományos jelző csak közepes pontszámot ért el, 3,43-at, pedig egyértelműen megállapítható az előadásról, hogy egy hagyományosabb értelmezés került színre.

A negatív jelzők közül egyik sem ért el magas pontszámot; az unalmas, felszínes pedig meglehetősen alacsony pontot kapott. Nem sokan találták az előadást kihívást jelentőnek és megoldásokat kínálónak. A többi jelző pontszáma, ahogyan a táblázatban is látható, a középmezőnyben helyezkedik el.

5. táblázat. A nézői elvárások értékelése.

Szempont	Átlag
Olyan volt, mint amire számított	3,85
Többet nyújtott, mint amire számított	3,93
Kevesebbet nyújtott, mint amire számított	2,33

A táblázatban felsorolt értékelésekből leszűrhető, hogy a nézők elvárásaival alapvetően találkozott az előadás, sőt az átlagok alapján, ha csak kicsivel is, de felülmúlta az elvárásaikat.

6. táblázat. Az előadás egyes összetevőinek értékelése.

Szempont	Átlag
Interaktivitást várt	3,3
Tetszett a történetmesélés	4,51
Jó volt a rendezés	4,56
Tetszett az előadás témája	4,67
Hiteles színészi játék	4,85

A nézők az előadással kapcsolatos tényezőket is pontozták. Összességében nagyon magas pontszámok születtek, a legkevesebb pont az interakcióra érkezett, amely nagyon erős visszajelzés azzal kapcsolatban, hogy a nézők úgy érezték, az előadás nem várt tőlük semmit, a színészek nem léptek velük interakcióba. A színpad és nézőtér elhelyezéséből, az interakció mértékéből adódóan kijelenthető, hogy az előadás passzív nézőt feltételez.

Gabnai Katalin is kiemeli kritikájában,[33] hogy az előadás szinte egyáltalán nem lép interakcióba a nézőkkel, az interakciónak nevezhető elemek néhány kiszólás képében nyilvánulnak meg, ez pedig elsősorban a két mesélő (Rácz József és Szép Domán mint Péter és Sámson) játékában összpontosul. „A rendező időnként kiszól saját előadásából, azaz egy-egy megoldásával »odaszól« a vélt közönség kevésbé iskolázott, unatkozó vagy fiatalka rétegéhez. Ez a törődés érthető, de olykor tapintatlanul lekezelő mozzanatokat eredményez."[34]

Az átlagok alapján a nézők jónak értékelték a történetmesélést, a rendezést, az előadás formai kivitelezését (díszlet, jelmezek) és a színészi játékot. A dráma témája pedig számukra felismerhetően volt ábrázolva, és inkább azzal értettek

[33] Gabnai: *Nagyformátum.*
[34] Uo.

egyet, hogy közvetlenül tapasztalták meg a látottakat és hallottakat, fizikális élményként hatott rájuk az előadás.

A kérdőív következő része az előadás megtekintésének okaira kérdezett rá.

7. táblázat. Az előadás megtekintésének okai.

Tényezők	Átlag
Rendező	2,59
Drámaíró	3
Társulat	3,06
Színészek	3,1
Dráma	3,35
Jókat hallottam az előadásról	3,43
Mások hívása	3,95
Téma	3,96
Helyszín	4,11

A 6-os értékelés azt jelenti, hogy az volt a legerősebb érv, ami miatt megtekintették az előadást, így ebben a részben azt emelem ki, hogy az egyes lehetőségeknél melyek voltak a leginkább és legkevésbé motiváló tényezők. A nézők visszajelzései alapján a legmotiválóbb tényező a helyszín volt, amely a korábbi értékelésnél is 5 pontot ért el, tehát a színház épülete, kényelme, szolgáltatásai összességében pozitív benyomást keltettek a nézőkben, valamint második legmagasabb pontszámot érte el az előadás témája, tehát maga a Rómeó és Júlia történet, amelyet a legtöbben ismernek és olvastak is, ennek ellenére még mindig motiváló tényező színpadon megtekinteni. Továbbá majdnem ugyanannyi pontot ért el a „mások hívása miatt érkeztem" opció, amelyet alátámaszt, hogy sokan érkeztek iskolai csoporttal, valamint barátok hívása által.

A legkevésbé motiváló tényezők a drámaíró személye, a rendező személye és a színészek voltak, azonban ennek ellenére közepesen jó pontszámot ért el, hogy a nézők jókat hallottak az előadásról, annak ellenére, hogy nem az alkotók, szereplők személye vonzotta őket.

A szöveg érthetőségének kérdése az egyik legfontosabb szempont a szakdolgozatban, és míg a skálás értékelésnél 4,37 lett az átlaga a válaszoknak, tehát a kitöltők többsége úgy véli, hogy inkább jól lehetett érteni a szöveget, a szabad szöveges válaszoknál már inkább fele-fele arányban mérhető az eredmény. 32 fő adott olyan visszajelzést, hogy a szöveg érthető és követhető volt, a következő jelzőket használva: tökéletes, teljesen követhető, érthető volt.

Azonban születtek hosszabb véleménykifejtések is, amelyek alapján két fő problémát lehet megjelölni. Egyrészt a válaszadók szerint a befogadásélményt olyan tényezők rontották, mint hangosítás minősége, valamint a túl hangos zene, amelynek következtében nem hallották megfelelően a színészeket, valamint több válaszban megjelent a bonyolult nyelvezet kérdése, amely a fordításból adódik.

Érkeztek olyan válaszok, amelyek ugyan megemlítik, hogy a nyelvezet ellenére kissé nehezebb volt befogadni a szöveget, mert a szöveg „túl régies", „túl költői", azonban a történet ismerete segítette őket abban, hogy követni tudják a cselekményt. A történet ismerete tehát nagyban hozzájárult ahhoz, hogy azokon a pontokon is, ahol bizonytalanabbak voltak a nézők, ki tudták következtetni, hogy mi történik a színpadon, ez azonban nagyfokú figyelmet követelt, mivel a fordítás „zavarosabb" a „nyelvezet régies, bonyolult", „hosszú, nehezen értelmezhető mondatokkal van tele", és emiatt „könnyű volt elveszteni a fonalat a hosszú monológokban".

A rendező több okkal is indokolta, hogy miért éppen ezt a fordítást választotta, azonban a nézői visszajelzések ismeretében is megállapítható, hogy nem ez a legnépszerűbb, legérthetőbb fordítás. A visszajelzésekben említették Kosztolányi Dezső, Nádasdy Ádám fordításait, valamint azt, hogy „[j]obb lett volna átírni a szöveget mai nyelvre, könnyebben lehetett volna megérteni, ha más fordítást vesznek alapul".

Több néző is kiemelte, hogy a színpadon párhuzamosan zajló cselekmények miatt is nehéz volt követni a szöveget, ez a rendező sajátosságának tekinthető, hogy a színpad különböző pontjain egyszerre több esemény is zajlik. Ez azonban nagyon megosztja a nézők figyelmét, ezáltal a recepció is csorbul, mivel nem tudnak minden mozzanatot rögzíteni.

A kitöltések alapján a másik jelentős problémát a zene jelentette. Többen említették, hogy az aláfestő zene elnyomta a beszélőt, valamint külön kiemelték, hogy „az előadás legvégén, amikor a herceg beszélt, abból semmit nem lehetett érteni"; továbbá „a zene gyakran oda nem illő volt, és folyamatosan elfedte a szöveget". A nézők közül többen túl hangosnak vélték a zenét, és „hiába viseltek mikroportot a színészek, nem hallottam, amit mondtak".

Az előadás újszerűségének kérdésére válaszolva 38-an (tehát a kitöltők több mint fele) azt jelezték vissza, hogy az előadás alapján nem tudtak meg újat a történetről, nem adott nekik új élményt az előadás. Ez kimutatható annak összefüggésében is, hogy a kitöltők többsége ismerte már a történetet, és az elvárásaiknak alapvetően megfelelt az előadás. Az előadás aktualitását, relevanciáját pedig 3,66 pontra értékelték, tehát nem tartották kiugróan újszerűnek.

Ennek ellenére 24-en úgy válaszoltak, hogy új élményekkel gazdagodtak, elsősorban a szereplők kapcsolatrendszerében fedeztek fel mélységeket, valamint hogy

a szereplők között feszülő érzelmek nagyon intenzíven jelentek meg a színpadon. „Egy-egy szereplő közötti kapcsolatra rádöbbentem (Mercutio-Escalus, Verona hercege), a szülő gyermek kapcsolat kissé megbotránkoztató volt számomra." „Bebizonyosodott, hogy az emberek jobban megbíznak azokban, akik felnevelik (dajka-Júlia), akik minőségi időt töltenek velük, mint a vérszerinti szüleikben, rokonaikban."

A nézők kiemelték, hogy több olyan részletre is rávilágított az előadás, amelyről már elfelejtkeztek, vagy éppen új nézőpontból közelítette meg a történetet: „a sok vizuális geg ráébresztett, hogy mennyi szexuális utalás van az eredeti szövegben, így az előadásban is túl sok volt az ilyen jellegű túlzottan vizualizált jelenet"; „a humort újnak találtam benne, mert az eredeti drámában teljesen elfelejtkeztem róla".

A visszajelzésekben volt, aki azt hiányolta – s ez a szöveggel is összefüggésbe hozható –, hogy a történet nem volt eléggé aktualizált, és nem derült ki, hogy mi a rendező véleménye a történetről, mert csak az eredeti dráma szövegét mondták a színészek. Ehhez kapcsolható a következő kérdés: „Voltak-e olyan elemei az előadásnak, amelyekhez szükséges lenne az Ön számára további magyarázat, megbeszélés?"

A kérdőív kitöltői közül harmincheten úgy válaszoltak, hogy nincs szükségük további magyarázatra, tizenhárman nem válaszoltak a kérdésre, és tizenkét kitöltő részletesebben is kifejtette a véleményét azzal kapcsolatban, hogy mi nem volt érthető számára az előadás során. Ezekből a válaszokból kirajzolódik négy olyan terület, amelyet többen is említettek, hogy nem volt számukra érthető.

Elsőként a báli jelenet, ahol a színészek mozgásával merültek fel kérdések: „a felesleges rohangálás a bálon unalmas volt, és mellette nem értettem, hogy ennek mi lenne az értelme". „A báli jelenet hullámzásának nem igazán értettem a koncepcióját."

A következő gyakran említett probléma a dajka karakterére vonatkozott, elsősorban a karakterábrázolással kapcsolatban: „nem értem, miért kellett ilyen lealacsonyítóan beállítani a dajkát". „Érdekelne, hogy mi célja volt a dajka bevásárlós, cipőfelhúzós jeleneténék, és szívesen beszélnék a rendezővel arról, hogy miért gondolta szükségesnek a dajka szerepének árnyékolását és sok megjelentetését." Nagy Mari saját magával kapcsolatban úgy véli, hogy nem az a klasszikus dajka típus, de lényéből mégis árad valami, ami alkalmassá teszi őt a szerep megformálására.[35]

Az előadásban a nézők több olyan jelenetet is találtak, amellyel kapcsolatban az volt a benyomásuk, hogy nem adtak hozzá az előadáshoz: „Nagyon sok feles-

[35] Sallai Zsófia: Így írt meg „engem" Shakespeare – Nagy Mari, a dajka, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf., 2021/5.

leges, semmitmondó jelenet volt, például a bohócok." „Az indokolatlan helyen és időben felbukkanó bohóc szereplők számomra értelmezhetetlenek voltak, és semmi poénosat nem találtam benne." „A zenészek jeleneteit feleslegesnek éltem meg, szükségtelenül nyújtotta az előadás hosszát."

Ennél a kérdésnél figyelhetők meg leginkább Eugenio Barba nézőtípusokkal kapcsolatos kategóriái.[36] Azaz, hogy a rendező hogy tekint a nézőre, és igazolja-e az általa meghatározott négy nézőtípus szemében az előadást. Marco De Marinis koncepciója mentén a *Rómeó és Júlia* előadást nyitott előadásnak lehet tekinteni, ugyanis az előadás nem tud meghatározni egy bizonyos típusú befogadót, és a szöveg kötöttsége ellenére teret enged a szabad nézői interpretációnak, azonban ez nem feltétlen okoz elégedettséget a nézőknek, ha olyan elemekkel találkozik az előadásban – ahogyan ez a visszajelzésekből is kiderül –, amelyeket nem tud dekódolni.

Barba utolsó kategóriája pedig elsősorban a rendezés elemeire vonatkozik, amelyből az derül ki, hogy bizonyos rendezői döntéseket a nézők nem tudtak megérteni és értelmezni, valamint az szűrhető le belőle, hogy kevésbé tudtak elrugaszkodni a befogadásnak attól a szintjétől, hogy ne mindent szó szerint vegyenek a színpadon, hanem az események mögé lássanak. Ez elsősorban az első típusú nézőt – a gyermeket, aki szó szerint fogja fel az akciókat – feltételezi Barba osztályozása alapján, és kevésbé a negyedik típusú nézőt, aki keresztüllát az előadáson, és aki Ungvári Zrínyi Ildikó osztályozása alapján a posztmodern színház mediatizált nézője.[37]

A nézők szó szerint fogták fel a színpadon látott és hallott akciókat, tehát egy monológ elhangzásakor úgy gondolták, hogy ezt a szereplő valóban kimondja. Azonban megjelent bennük az elbizonytalanodási faktor, amely kérdéseket vet

[36] Barba négy alapvető nézőtípust különböztet meg. Az első a gyermek, aki szó szerint fogja fel az akciókat. Őt nem lehet metaforákkal, utalásokkal, absztrakcióval, idézetekkel elkábítani. Ha Hamlet „lenni vagy nem lenni" monológját hallja, a néző egy férfit lát, aki hosszan magában beszél, anélkül, hogy bármi érdekeset csinálna. A második néző, aki azt hiszi, nem érti, de ennek ellenére „táncol". Nem gondol az előadás jelentésének megértésére, de felismeri, hogy az előadás „jól megcsinált", óvatosan részletezett, és engedi magát „megérinteni" az előadás által, kinetikailag követi az előadást. A harmadik típus a rendező alteregója, jól informált az előadás összes részletéről, a szövegről, az eseményekről, amelyekre a szöveg utal, a dramaturgiai választásokról, a karakterek életrajzáról. A negyedik nézőtípus pedig az, aki keresztüllát az előadáson, mintha az nem a mulandó és fikcionális világához tartozna. Ez a néző látja, mit csinál a színész bal keze, mialatt a színész a nézőknek a jobb kezét mutatja. Látja a „jól megcsinált" munkát, akkor is, ha az titkos. Barba megközelítése szerint az előadás minden pillanatát mind a négy típusú néző szemében igazolni kell. A rendező feladata, hogy a négy eltérő nézőt úgy harmonizálja, hogy ami megengedi az egyik számára a reakciót, azzal egy időben ne blokkolja a többi néző kinetikai vagy mentális reakcióját. Eugenio Barba: Négy néző, ford. Imre Ee Zoltán, *Criticai Lapok*, VIII. évf., 1999/9, 25–27.

[37] Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhely, Mentor, 2011, 127.

fel, hogy a szereplő ezt csak gondolja vagy ki is mondja, azonban nem sikerült egyértelmű választ kapniuk, így nem volt számukra szemiotizálható az akció: „Sokszor nem volt számomra egyértelmű, hogy a színészek csak gondolják, amit kimondanak, vagy valójában ki is mondják." „A külső és belső monológokat nem lehetett elválasztani." „Amikor az egyik szereplő a színpadon van és beszél, gyakran egy másik szereplő a háta mögé kerül, de úgy tesz, mintha ott sem lenne, nem venné észre, ami zavaró volt számomra az értelmezésben." „ Abban a jelenetben, mikor Júlia megissza a tetszhalál szert, a színpad közepén fekszik, a családja pedig ott járkál körülötte, de úgy csinálnak, mintha észre sem vennék őt". „Nem értettem, hogy Rómeó és Júlia a végén hogyan nézhetik egymást az erkélyről". „Értelmezhetetlen volt számomra, hogy miért volt szükség arra, hogy a szerelmespár tagjai kölcsönösen végighúzzák egymást a kripta kövén." „Nem értettem, hogy az alapdíszletnek miért kellett egy temetőnek lennie."

Balogh Gyula ezzel kapcsolatban megállapítja kritikájában, hogy az előadás végig párhuzamba állítja a szerelmet és a halált, ezért játszódik az egész előadás sírhalmokon, és a szerelmi jelenetek, például Rómeó és Júlia nászéjszakája közben zajlik Tybalt temetési szertartása: „a nász összeér a gyásszal, a két rituálé aktusa is összemosódik".[38] Balogh megállapítása a rendező alteregója nézőtípusba sorolható.

A következő vizsgált szempont az előadás vizualitásának kérdése. Az előadás legszembetűnőbb eleme a „hatalmas, barnás tónusú díszlet", amely kinyúlik a nézőtérre, ennek következtében több széket is ki kellett szedni a nézőtér első soraiból, a kifutóként funkcionáló díszletelem pedig meg is töri az első néhány sort. A nézőtér megközelítése akár egy akadálypálya, a nézők a vasszerkezet alatt átbújva, olykor belekapaszkodva tudják elfoglalni helyüket, amennyiben az első emeletre váltottak jegyet.[39] Máthé Elek ezzel kapcsolatban úgy véli, hogy a színpadkép elbizonytalanító hatással bír, ugyanis a reneszánsz jelmezben mozgó színészek nem illenek bele az előadás látványvilágába.[40]

A díszlet további jellegzetessége, hogy „szerelmi tárgyú Shakespeare-idézetek fekszenek keresztbe és futnak függőlegesen rajtuk, kicsit az ismeretterjesztő könyvek tördelését idézve, bár nehezebben kibetűzhetően", amely „monumentális látványt nyújt különösen megvilágítva".[41] Ezzel kapcsolatban következett a kérdés, hogy a nézők mennyire tudták megfigyelni a díszleten olvasható idézeteket, és nyújtott-e számukra valamilyen többlet élményt.

[38] Balogh: *Gyászba űzött nász.*
[39] Gabnai: *Nagyformátum.*
[40] Máthé: *Betűhíven.*
[41] Gabnai: *Nagyformátum.*

Ennél a kérdésnél érezhető leginkább egységes, egyöntetű vélemény a kitöltők között, hogy a díszlet volt az előadás legerősebb eleme. Egyöntetű vélemények érkeztek arról, hogy kreatív, egyedi ötletnek tartják a díszletet, kiemelik, hogy szépen volt megvilágítva, elmerültek benne, elolvasták az idézeteket, amelyek „megrázóan erős mondatok".

Továbbá több néző is kiemelte, hogy az idézetek annak a hangulatát erősítették, hogy az előadás erőteljesen tematizálja a szerelmet: „Az idézetek által is érezhető volt, hogy a fő téma a szerelem megjelenése." „Az idézetek még inkább kihangsúlyozták a darabban lévő szerelem fontos szerepét". „Sokat hozzáadott az élményhez, segített ráhangolódni az előadásra és elmélyülni benne". „Az idézetek kiemelték, kihangsúlyozták, amit a szereplők éreznek". „Csodálatosak voltak az idézetek, hűen tükrözték a szerelem komplexitását, intenzitását". „Mikor megláttam a díszletet, nagyon meghatódtam."

A figyelem strukturálásával kapcsolatban a szelektív figyelem valósul meg, ugyanis az előadás egésze alatt folyamatosak a párhuzamos cselekmények, a nézők pedig válogatnak az őt érő impulzusok sorából. Négy néző volt, akik azt jelezték vissza, hogy nem volt hatással rájuk a díszlet, és nem is olvasták el az idézeteket. Továbbá kritikaként fogalmazódott meg, hogy „elterelő hatású volt", mert az előadás közben olvasták, ezért kizökkentette őket az előadás menetéből, mert nem a színpadon zajló eseményeket figyelték, hanem az idézeteket olvasták.

A szerelem tematizálása, a főszereplők jellemzése kapcsán érdekes vizsgálati szempontként merült fel, hogy mutatkozik-e különbség a férfiak és nők szerelemfelfogása között a válaszok alapján. A kérdőívet több nő töltötte ki, mint férfi, illetve a kérdőívben nem minden férfi válaszolt a szerelemmel kapcsolatos kérdésekre. A szerelem tematizálásával kapcsolatban két kérdés került a kérdőívbe: Hogyan tudná megfogalmazni, mit mondott a szerelemről az előadás Önnek?; Rómeó és Júlia karakterét hogyan ítéli meg, ha néhány szóban kellene jellemeznie az előadásban tapasztaltak alapján?

A pontozás során a nézők 4,19-re értékelték a hiteles szerelemábrázolás szempontját, a színészi játékot pedig 4,85-re. A szerelemről mint érzelemről nehéz úgy beszélni, hogy ne forduljon át közhelyes gondolatokká, így a férfiak válaszaiból sem szűrhető le egyöntetű eredmény azzal kapcsolatban, hogy mit mondott számukra az előadás a szerelemről. Lényeges azonban rögzíteni, hogy nem általánosságban a szerelemmel kapcsolatos érzeteikről szól a kérdés, hanem kifejezetten az előadás során tapasztalt benyomásaikról. Elsősorban rövidebb jelzőkkel jellemezték a szerelmet: fontos / legfontosabb / mindennél fontosabb / tragikus, de fontos / halálos.

Emellett érkeztek hosszabb véleménykifejtések is, amelyeket jobban össze lehet vetni a nők véleményével: „rózsaszín felhőből intenzív zuhanás"; „egyben

nagyon jó és nagyon rossz, a szerelem a tragikus történések mozgatórugója"; „a szerelem az olyan, hogy egyszer csak ott terem előtted"; „A szerelem előtt nincs semmilyen szellemi vagy fizikai határ, mert az igaz szerelem utat tör magának minden áron." „Szerintem az egész elég toxikus, hogy Júlia inkább megölte magát, minthogy máshoz menjen feleségül. Nem tudom, hogy egyáltalán együtt maradtak volna-e, ha nem halnak meg." „Az idő nem mérvadó, akár egy perc alatt is kialakulhat a szerelem, és az igaz szerelem örök és elpusztíthatatlan."

Ezzel összefüggésben Rómeó és Júlia karakterét a következő jelzőkkel illették: fiatalosak / szimpatikusak / érzelmesek / romantikusak / felelőtlenek / látszott, hogy még túl fiatalok. Tehát itt a fiatalságot a felelőtlenséggel állítják párba, a szerelemről alapvetően úgy vélik, hogy nagyon fontos, viszont amikor Rómeó és Júlia kapcsolatára tekintenek, akkor felelőtlennek látják őket, és felmerül bennük a kérdés, hogy egyáltalán hosszú távú lett volna-e a szerelmük.

A nőknél is megjelennek különböző jelzők a szerelemről, amelyek nem térnek el annyira a férfiaknál is olvasott jelzőktől, viszont részletesebbek: tragikus / legfontosabb / nagyon erős érzelem / váratlan / mindent legyőz / kihívásokkal, nehézségekkel jár / kiszámíthatatlan / törékeny / zavaros. Az egyik válaszadó még is jegyzi, hogy csak általános jelzőket tud felsorolni: „Halálos, fájdalmas, szép, mindent felülíró, de ezek elég átlagos jelzők."

Ezeknél a válaszoknál azonban megjelenik egy új szempont, amikor konkrétan az előadásban látott szerelmet jellemzik, és inkább negatívan ítélik meg: „a szerelem mindenkinek mást jelent, nem adott olyan sokat vagy különlegeset nekem a szerelem értelmezéséről az előadás"; „semmivel sem adott többet az előadás, mint a dramatikus szöveg"; „Sem többet, sem kevesebbet nem mondott róla az előadás, mint az eredeti mű". „Engem nem ragadott magával a szerelmük, nem éreztem át, hogy miért is jobb a halált választani". „Mindent elsöprő, halálos, fájdalmas, meggondolatlanná tesz. Nem biztos, hogy az a jó fajta szerelem, ami fáj." „Ha áldozatot hozunk a szerelemért, az nem mindig kifizetődő". „Fájdalmasan szép, de csak rövid, hirtelen alakul, és lehet, hogy nem is igazi szerelem."

Kialakult ezzel szemben egy másik csoport, akik az igaz és megdönthetetlen szerelmet látták megtestesülni: „A Rómeó és Júliában a szerelem a minden és a legtöbbet érő dolog, más nem is fontos". „Az egész világot kizárták, minden áron együtt akartak lenni, kerüljön az bármibe és szinte már megszállottan rajongtak egymás iránt. Minden apró részletét szerettek a másikban." „Számomra a Rómeó és Júlia előadás gyermekkoromtól kezdve a szerelem mindent felülmúló erejéről szól, ezt a mai napig így is gondolom." „A szerelem egy olyan érzés, ami semmivel sem összehasonlítható, és minden emberrel más. Rómeó szeretett már korábban lányokat, de amikor meglátja Júliát, egy teljesen más érzés keríti hatalmába."

Szász Júlia és Herczegh Péter is úgy gondolja, hogy igenis létezik szerelem első látásra, Szász pedig bővebben kifejti, hogy minden attól függ, hogy meddig tart a felfokozott, varázslatos állapot, és utána el tud-e mélyülni a kapcsolat, miután a felek jobban megismerték egymást.[42]

A karakterek jellemzésekor a nők is hasonló jelzőkkel illették a két főszereplőt, mint a férfiak. A leggyakrabban említett jellemzők: szépek, felelőtlenek, naivak, fiatalok, álmodozók, szerethetőek, meggondolatlanok, szenvedélyesek, hevesek, bátrak, megszállottak, makacsok, önfejűek, vakmerőek, éretlenek, viszont a nők a két főszereplő között jelentős különbségeket észleltek egyrészt a tulajdonságaikat illetően, másrészt a színészek alakításában. Kettejük közül elsősorban Rómeót találták érdekesebb, összetettebb karakternek: „Rómeó karaktere sokkal jobban tetszett, mert összetett volt, és ez által emberi. Júlia kevésbé volt számomra érdekes, az ő karaktere távolságtartó, merev." „Júlia végig semmilyen volt." „Rómeó volt az abszolút főszereplő, az ő fájdalmát, élethelyzetét jobban át lehetett élni." „Rómeó karaktere jobban átjött, szimpatikusabb volt." „Júlia nagyon unalmas, Rómeó sokkal árnyaltabb karakter, hevesebb és valódibb emberi érzelmeket, reakciókat mutatott." Júlia karakterét játszó színésznő játéka egyáltalán nem tetszett, betanultnak hatott, ezáltal a karaktere sem került hozzám közel. Rómeó karakterét megformázó színész jobb játékot nyújtott, az ő vágyait hitelesebbnek láttam a színpadon."

A karakterek megformálása kapcsán is felmerülnek kételyek a szerelem mélységét és valódiságát illetően a női kitöltőkben: „Gyerekek, akik a fellángolásnak élnek, és ha kisebb vagy nagyobb akadály jön szembe, azt egyedül nem tudják megoldani, mindenképp szükségük van külső segítségre. Júlia jobban szereti újdonsült férjét, mint a szüleit, viszont amikor száműzik Rómeót, neki eszébe sem jut követni őt, marad a kényelmes családi házban, ahol szenved. Rómeó, pedig ha jön egy kisebb szerelmi csalódás, romba dönti lelki világát, és szerinte az egyetlen kiút a halál." „Nem tudták velem elhitetni a mindent felemésztő szerelmet. Júlia nem tudta eljátszani, hogy egy 14 éves, szeleburdi gyerek, Rómeó pedig teljesen férfiatlan volt." „Rómeót az elején egy szerelembe gebedt fiatal fiúként láttam, aki aztán az igaz szerelem hatására változni akar. Ezért is akart békét teremteni a két ház között, ami sajnos csak halála után sikerült. Nagyon gyenge érzelmileg, hamar gondol az öngyilkosságra, mint megoldásra. Júlia ezzel szemben erősebb, de nincs igazán támasza. Mindenkit elveszít maga körül, azért mert nem akar Parishoz feleségül menni." „Két tinédzser szenvedését láttam, viselkedésük éretlen, bármennyire is próbálkozott a rendezés a »nagy

[42] Filip Gabriella: Rómeó és Júlia – maszk nélkül. Találkozás a Shakespeare-dráma két főszereplőjével, Szász Júliával és Herczegh Péterrel, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf., 2021/5, 16.

szerelem« átütő erejének képviselésével, ezt a gyermekiességet nem vetette le magáról, köszönhetően annak, hogy a dráma semmilyen szinten nem lett átírva."

Elsősorban a kitöltés mennyisége és mélysége között látszik jelentősebb különbség. A nők sokkal részletesebb jellemzéseket adtak, és jobban elmerültek a szerelem, illetve a karakterek elemzésében, mint a férfiak, viszont a szerelemmel kapcsolatos jelzőkben nincs szignifikáns eltérés, azonban amikor a szereplők között megtestesülő szerelemről beszélnek, akkor a nőkben inkább merül fel, hogy mennyiben látunk valódi szerelmet a két főszereplő között, és hogy a két színész hogyan alakította a címszereplő karaktereket.

A kritikákban is megoszlanak a vélemények a főszereplők játékát illetően: „Júlia sallangmentes, szerethető, míg Rómeó extrémitásra hajlamos, erőteljes karakter, aki testi-lelki akrobatikus elemeket is bravúrosan tálal. Párosuk magával ragadó, nemcsak a szerelem tombol bennük, hanem az identitásválságuk is szabályosan feldübörög."[43] Ezzel szemben Balogh Gyula úgy véli, hogy a két főszereplő sorsa csak néhány pillanat erejéig érdekes, és nem tudnak az előadás igazi főszereplőivé válni.[44] A nézők között is van olyan, aki Kutszegihez hasonlóan mély érzelmeket látott a főszereplők játékában: „Nagyon érzelmesen alakították a szereplők a szerepüket. Mindkettejük érzelmei nagy hangsúlyt kaptak, és az egymás közötti pillantások, érintések, szavak is kellően ki lettek emelve."

Összefoglalás

A nézőről alkotott elméleti megközelítések segítenek megérteni, hogy milyen módokon gondolkodhatunk a nézőről, azonban önmagában nem elég arra, hogy megállapításokat tegyünk a nézőben végbemenő folyamatokról, ugyanis belső hatások felmérésére nem alkalmas.

Ahogyan a kutatásból kiderül, a nézőt és a közönséget nem lehet ugyanúgy kezelni, mivel minden néző egyéni előfeltevésekkel, benyomásokkal rendelkezik, így az átlagra vonatkozó állítások nem 100%-os mértékben fedik le a teljes közönség véleményét, csupán az egyének alkotta legerősebb vagy épp leggyengébb vélemények mozdítják el a skálát valamelyik irányba. Születtek azonban olyan eredmények, amelyekkel kapcsolatban egyöntetű megállapításokat tudtam tenni, például az előadás interaktivitásának mértékére vagy a vizualitására vonatkozóan. A kérdőívet kitöltő nézők jól felismerték az előadás erős vizualitását, és az előadás legerősebb és legjobb elemeként említették. A díszleten olvasható

[43] Kutszegi: *Hirtelen zaj futni késztetett.*
[44] Balogh: *Gyászba üzött nász.*

idézeteket pedig össze tudták kapcsolni az előadás központi témájával, a szerelemmel.

A nézői visszajelzések pedig megerősítettek feltételezéseimet, amelyet így már konkrét eredményekkel lehetett alátámasztani. A kutatás során a legerősebb hipotézis, a szöveg érthetőségének kérdésével kapcsolatban, egyértelműen beigazolódott. A kérdőív eredményeiből kiderül, hogy az előadás szövegének olvasása elsődleges és legfontosabb szempontként lép fel, és a fiatal korosztály elérése érdekében pedig megfontolandó szempont a szövegen alakítani, ha nem is teljes terjedelmében, de közérthetőbbé formálni.

A kérdőívből továbbá kiderült, hogy a nézők többsége nem úgy nézte az előadást, ahogyan az előadás alkotói azt várnák: a nagyfokú értelmezési szabadsággal nem tudnak mit kezdeni, és kötött olvasat hiányában a befogadás során hézagok keletkeztek. A kérdőív válaszai alapján kijelenthető, hogy a nézőkben továbbra is igény mutatkozik arra, hogy pontosan megértsék a színpadi akciókat, és kevésbé hagyatkozzanak egyéni értelmezéseikre, hiába teszi ezt az előadás lehetővé számukra. Ezzel összefüggésben azonban nehéz meghatározni, hogy pontosan milyen eszközökkel és hogyan találkozhat ez a nézői elvárás a rendezői, alkotói szándékkal, de a szöveggel való gondosabb munka mindenképp első lépés lehet efelé. Emellett lehetőségként lép fel a színházi nevelés, vagyis a nézők tudatos irányítása olyan szempontból, hogy sokkal szabadabban és bátrabban nézzenek előadást, lássanak az akciók mögé, merjenek saját értelmezéseket létrehozni.

Ahogyan a *Rómeó és Júlia* előadás esete is bizonyította, csak azért, mert egy szélesebb körben is ismert drámáról van szó, nem jelenti azt, hogy az előadás megtekintése nem hagy kérdéseket a nézőben. Számos olyan elemmel találkoztak, amelyek a befogadást nehezítettek, ezáltal kijelenthető, hogy ebben az előadásban a nézői elvárások és a rendezői koncepció nem találkozott maradéktanul. A nézők nem tudták a nézőtípusok közül felvenni a rendező alteregója típust sem, valamint nem láttak „keresztül" az előadáson. A nézőtípusok alapján elsősorban a második típus valósult meg, a néző, aki azt hiszi, nem érti, de ennek ellenére „táncol". A nézők engedték magukat „megérinteni" az előadás bizonyos elemei által (vizualitás, színészek játéka), felismerték az előadás „jól megcsináltságát", az előadás jelentésének megértésétől azonban nem tudtak elszakadni.

Azok a törekvések, szervezett programok (ráhangoló beszélgetés, közönségtalálkozó, spotverseny), amelyekkel a Nemzeti Színház közelít a fiatal nézők felé, elősegítheti a megértést, és segítséget adhat a nézőknek a jobb befogadói élmény eléréséhez. A színház által meghatározott célja is az a programoknak, hogy a diákok felkészültebben üljenek be az előadásokra, felfigyeljenek az összefüggésekre. Az előadást követő beszélgetés pedig segíthet tisztázni a felmerülő kérdé-

seket, azonban a programok esetén nincs olyan szintű rendszeresség és szervezettség, hogy maximálisan működni tudjon, de mindenképp jó irány, amelyen érdemes elgondolkozni, hogyan tud a színház hosszú távon még szélesebb körben szólni a nézőkhöz és teret adni a közös, értelmező beszélgetéseknek.

A dolgozatban csak kitekintés szintjén szerepelt a színházi nevelési előadások bemutatása, mint kísérletekre a néző bevonására. A Nemzeti Színházban is foglalkoznak színházpedagógiával, és ezen a gondolatmeneten továbbhaladva ez a lehetőség az előadással kapcsolatban is felmerül. A közös értelmező foglalkozások, beszélgetések lehetővé teszik a megértés elősegítését, például a szerelem kérdésköre egy olyan elem az előadásban, amely rendkívül hangsúlyos, emellett a kérdőívben is egymástól több eltérő vélemény és álláspont született a szerelem megítéléséről, amely konkrét „vitaindító" alapként szolgálhat. Egy színházpedagógiai foglalkozás során készült vizsgálat pedig számos új nézőpontot adhat, amely egy érdekes, következő lépés lehet a kutatás folytatására, továbbgondolására és a nézői reakciók, belső hatások még részletesebb elemzésére.

IRODALOMJEGYZÉK

A Nemzeti Színház hivatalos weboldala. www.nemzetiszinhaz.hu

Az Örkény István Színház hivatalos weboldala. https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/musor/kertesz-utcai-shaxpeare-moso

Balogh Gyula: Gyászba űzött nász – Vidnyánszky Rómeó és Júlia rendezése a Nemzetiben, *Népszava*, 2021. június 15. https://nepszava.hu/3123051_gyaszba-uzott-nasz-vidnyanszky-romeo-es-julia-rendezese-a-nemzetiben

Barba, Eugenio: *Négy néző*, ford. Imre Ee Zoltán, *Criticai Lapok*, VIII. évf., 1999/9, 25–27.

Brook, Peter: *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1999, 5.

Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*, Budapest, Kijárat, 2005.

Filip Gabriella: Rómeó és Júlia – maszk nélkül. Találkozás a Shakespeare-dráma két főszereplőjével, Szász Júliával és Herczegh Péterrel, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf., 2021/5, 15–19.

Gabnai Katalin: Nagyformátum, *Színház.net*, 2021. november 12. https://szinhaz.net/2021/11/12/gabnai-katalin-nagyformatum/

Imre Zoltán: Színház-szociológia és a néző kutatása, in Demcsák Katalin – Imre Zoltán – P. Müller Péter (szerk.): *Színház és szociológia határán*, Budapest, Kijárat, 2005, 107–127.

Kutszegi Csaba: Hirtelen zaj futni késztetett, *Kutszelistilus.hu*, 2021. https://kutszelistilus.hu/szinhaz/kritika/815-kutszegi-csaba-hirtelen-zaj-futni-kesztetett

Lukácsy György: Vállunkra venni a szerelemnek terhét – Vidnyánszky Attila rendező a Rómeó és Júliáról, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf., 2021/5, 8–11.

Marinis, Marco De: A néző dramaturgiája, ford. Imre Gyé Zoltán, *Criticai Lapok*, VIII. évf., 1999/10, 25–30.

Máthé Elek: Betűhíven, *Kulter.hu*, 2021. https://www.kulter.hu/2021/08/betuhiven-shakespeare-romeo-es-julia-kritika/

Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2003.

Pintér Szilvia: *Pedagógia – mese –játék- dráma – színház kapcsolata, a Nemzeti Színház ifjúsági programjainak tükrében*, szakdolgozat, Veszprém, 2018.

Rómeó és Júlia – készül Vidnyánszky Attila rendezése a Nemzeti Színházban, *Színház.online*, 2020. október 21. https://szinhaz.online/romeo-es-julia-keszul-vidnyanszky-attila-rendezese-a-nemzetiben/

Sallai Zsófia: Így írt meg „engem" Shakespeare – Nagy Mari, a dajka, *Nemzeti Magazin*, VIII. évf., 2021/5, 13.

Szabó Attila: A kortárs színház személyes és társadalmi relevanciája egy nemzetközi színházszociológiai kutatás eredményei alapján, in Burkus Boglárka – Tinkó Máté (szerk.): *Színház és néző*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2019, 152–155.

Szabó Attila: *Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése.* https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese

Widers, Marline Lisette – Toome, Heldi-Liis – Šorli, Maja – Szabó, Attila – Zijlstra, Antine: 'I was utterly mesmerised': Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 305–344.

KORTÁRS OROSZ VILÁGPREMIER A DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZBAN

Az Illúziók *című előadás elemzése a STEP City Project recepciókutatásának fényében*

TÖLLI SZOFIA

Jelen tanulmány célja, hogy számba vegye egy korábbi, átfogó színházszociológiai kutatás eredményeit egy konkrét előadás vizsgálatával annak érdekében, hogy egyfajta kontinuitást biztosítson egy lehetséges későbbi vizsgálat számára. A kiválasztott előadás a STEP (Project on European Theatre Systems) nemzetközi kutatócsoport tevékenysége és a magyarországi kutatók (Dr. Balkányi Magdolna és doktoranduszok) Debrecenben végzett adatgyűjtése nyomán az a produkció, amely a közönség értékelései alapján a legnépszerűbbnek volt mondható. Ez az *Illúziók*, amely világpremierként debütált a hazai nagyvárosban. Kontextust adva szót ejtünk a szerző, Ivan Viripajev munkásságáról és jelentőségéről, valamint a rendező, Viktor Rizsakov korábbi magyarországi munkáiról és a Csokonai Színház vonatkozó repertoárjáról is. Az adatgyűjtés eredményeit vizsgálva arra is választ keresünk, mi lehet a magyarázata a többi előadáshoz képest alacsonyabb nézői átlagéletkornak.

AZ ELEMZÉS HÁTTERE A STEP CITY PROJECT EREDMÉNYEINEK TÜKRÉBEN

A 2010 és 2014 között zajlott nemzetközi kutatás során hét vidéki nagyvárosban végeztek méréseket. Groningen, Tartu, Newcastle upon Tyne, Aarhus, Bern és Maribor mellett Debrecen vett részt a felmérésben, amely során egy színházi évad során vizsgálták a színházba járási szokásokat. A kutatásban több színházi műfaj is szerepelt: próza, tánc, zenés színházi műfajok és az ún. Kleinkunst, amely ernyőfogalom alatt érthetjük a stand-up comedyt, a különböző one man show-kat és szerzői esteket. A kutatók arra törekedtek minden városban, hogy a hely színházi rendszere számára reprezentatív műfajokat vizsgáljanak. Így például Gronin-

genben a kísérleti táncelőadásokra, kortárstánc-bemutatókra tudtak fókuszálni, míg Tartuban inkább a klasszikus balett volt jellemző. Debrecenben ebben az időszakban a Csokonai Színházban nem volt balett-tagozat, a kortárstánc-csoportok jelenléte pedig nem volt jellemző, így itt egyedülálló módon a színpadi néptánc került a mintába. Továbbá a magyar mintában a zenés színházi műfajokat főként az opera képviselte, mert az adott időszakban a Csokonai Színház tudatos döntése alapján mellőzték az operett- és musicaljátszást. A város színházi rendszeréből így olyan előadásokat kellett választani, amelyek ellensúlyozhatták az opera műfajának (a kőszínház miatt kialakult) dominanciáját, így egy zenés vígjáték is a mintába kerülhetett. A kérdőíves kutatásban részt vevő előadások közül a debreceni mintában végül kilenc produkció kapott helyet. Egy bábszínházi előadásról gyűjtöttek ugyan adatokat, de mivel a többi városban ez a műfaj nem volt jelen, így ez végül nem szerepelt a nemzetközi tanulmányokban szereplő összehasonlításokban. A többi várostól eltérően a kvantitatív felmérés nézőpontjába került egy amatőr, helyspecifikus előadás is, mivel a város színházi rendszere szempontjából ezt is fontosnak tartotta Balkányi Magdolna, a kutatás vezetője. A Csokonai Színház 2011/12-es évadát a későbbiekben részletesebben is vizsgáljuk.

Bizonyos településeken – ilyen volt például Aarhus, Maribor és Bern – csak rendszerfelmérést végeztek, vagyis a produkciók számát és jellegét vizsgálták.[1] Csak nézőkutatás történt Tyneside-ban, és mind a két vizsgálati módszer helyet kapott a debreceni, groningeni és tartui csoport munkájában.[2] Az *Amfiteater* szlovén folyóiratban megjelent tanulmányok részletesen bemutatják a felmérések eredményét, ám ezek közül is érdemes kiemelni Marline Lisette Wilders, Hedi-Liis Toome, Maja Šorli, Szabó Attila és Antine Zijlstra tanulmányát, amely négy országban elemezte a különböző színháztípusok és műfajok szempontjából a nézői tapasztalatokat.[3]

A debreceni színházpedagógiai kezdeményezések

A STEP City Project keretében megvalósult 2012-es mérésről általánosságban elmondható, hogy összesen 1250 választ gyűjtöttek be: ebből a szűrések után 1139-nek az eredményeit használták fel az *Amfiteater* kötetben. A minta alapján azt láthatjuk, hogy Debrecenben a színházlátogatók életkorának átlaga 33 év,

[1] A kutatás körülményeiről lásd Balkányi Magdolna tanulmányát jelen kötetben.
[2] Marline Lisette Wilders – Hedi-Liis Toome – Maja Šorli – Attila Szabó – Antine Zijlstra: I was utterly mesmerised. Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/3, 311.
[3] Uo., 305–328.

s átlagosan 46,2%-uk rendelkezik felsőfokú végzettséggel. Tehát a nézők többsége vagy valóban a húszas-harmincas-negyvenes éveiben jár, s az ő életkoruk átlaga adja ki a fenti harminchármat, vagy az is elképzelhető, hogy a nézők többségét fiatalok – középiskolába járó tizenévesek, fiatal egyetemisták – és idősebbek adják, a 33 pedig az ő életkoruk mediánja. A későbbiekben részletesen is vizsgáljuk a nézők demográfiai, azon belül is kor szerinti megoszlását, ám elsőként fontos kitérni a városban működő művészeti oktatásra és a különböző amatőr színházi csoportosulásokra a vizsgált rendszer árnyalásaként.

Debrecenben 1984 óta működik az Ady Endre Gimnázium, ahol a kezdeti évek óta emelt szintű irodalmi-drámai oktatás zajlik. Az évek során a drámatagozatos osztályok mellett a más specializáción tanulók is lehetőséget kaptak arra, hogy bérletet váltsanak a Csokonai Színház előadásaira, de emellett az sem ritka, hogy a gimnazisták a bérletes előadásokon kívül is megtekintik a produkciókat.

A Debreceni Egyetemen (korábban Kossuth Lajos Tudományegyetem) pedig 1985 óta működik egyetemi színjátszás. A kezdeti évekből fontos kiemelni az École des Bouffons elnevezésű, francia nyelven játszó csoportot (vezetője Lukovszki Judit), amely alapvetően egy korszerű idegennyelv-tanítási módszert kívánt alkalmazni, a kreatív játék kereteiből kiindulva pedig eljutott egészen a produkciók létrehozásáig. A csoport 1985 és 2002 között évi egy előadást állított színpadra.

Az 1996-ban megalapított Kalipszis Egyetemi Színpad játszói tagjai voltak az Alternatív Színházi Szövetségnek. Első bemutatójukat 1997-ben hozták létre, az ország egyetemi színjátszóit összefogva pedig megrendezték Debrecenben a III. Egyetemi és Főiskolai Színházi Találkozót.

Szintén 1997-ben jött létre az Angol-Amerikai Intézet első magyarországi angol nyelvű színház-specializációja. A program négy féléves volt, és az intézet, valamint a Magyar Anglisztikai Társaság Dráma Tagozata (HUSSDE) úgy döntött, hogy annak lezárásaként egy fesztivált rendez, amelyen a végzős hallgatók bemutathatják a produkciójukat, amelyre más egyetemek angol szakosait is meghívták. Az 1999. május 7–8-án első ízben megrendezésre került fesztivál olyan sikeresnek bizonyult, hogy a szervezők ezután minden évben megrendezték az angol nyelvű szemlét.

2000-ben az Angol-Amerikai Intézet színház-specializációjának égisze alatt megvalósult egy olyan összefogás, amely egyfajta ernyőszervezetként egyesítette a kisebb kezdeményezéseket: a Kalipszis Egyetemi Színpadot, a francia École des Bouffons tagjait és a német tanszék színjátszóit is megpróbálták egységes csoporttá formálni. 2001 óta szoros együttműködést ápoltak a Csokonai Színházzal, s ennek keretében nemcsak a díszlet- és jelmezkészítésben kaptak segítséget a csoportok, de egyes előadásokat a Horváth Árpád Stúdiószínházban mutathattak be.

2006-ban jött létre a Színláz Társulat, amely azon túl, hogy a dráma és a színház szeretetét volt hivatott megszerettetni az egyetemistákkal, a színjátszás alapjait is oktatta. A tagok elindították a kedd esténként működő ún. nyílt tréningeket, ahol az érdeklődők szakemberek által tartott színházi foglalkozásokon vehettek részt. Ezt a hagyományt egyébként azóta is fenntartják – a működő társulat színjátszói tartanak foglalkozásokat a meghívott vendégek mellett.

A társulatok munkája nem csak Debrecenben volt látható az évek során. Az egyetemi színjátszók részt vettek Pécsi Országos Színjátszó Fesztiválon, valamint a budapesti Szín-váltásokon is a Tűzraktérben. 2009 óta évente rendeznek országos egyetemi színjátszó találkozókat. 2013-ban megalakult a Debreceni Egyetemi Színház (DESZ), amely az idők során átalakult társulatokat összefogva szoros együttműködést alakított ki a Debreceni Egyetem irodalmi csoportjaival, így például a Lehetek Én Is Költő Irodalmi Körrel (LÉK) és a 2009-ben, a LÉK-nél később létrejött Debreceni Egyetem Irodalmi Körrel (DEIK), valamint a színházzal, kultúrával foglalkozó szakkollégiumokkal – korábban a Pálffy István Szakkollégiummal, az elmúlt években pedig a Bán Imre Kultúratudományi Szakkollégiummal, amely tehetséggondozó programjában színháztudományi kérdésekkel is foglalkozik.[4]

A korábbi, összegző tanulmányban is szó esik arról, hogy a Csokonai Színház és a Vojtina Bábszínház előadásai mellett Debrecenben a professzionális színjátszásnak teret ad még a Főnix Nonprofit Zrt., főként a Főnix Csarnokban, a Debreceni Művelődési Központ, valamint a MODEM. Amatőr, kísérletező előadásokban pedig élen jár a DESZ.[5] Ezt azonban árnyalja Balkányi Magdolna kötetben szereplő tanulmánya, illetve az ahhoz kapcsolódó melléklet, amely a debreceni színházi rendszert vizsgálja.

A Csokonai Színház repertoárja a 2011/12-es évadban

A 2011/12-es évadban Debrecenben vizsgált színházi események közül a Csokonai Színház műsorán lévő *Illúziók* című előadás kapta a legkiemelkedőbb nézői értékeléseket mind a rendezés, a színészi játék, mint a téma és színrevitel kapcsán.

[4] Ehhez lásd a Debreceni Egyetemi Színház honlapját: https://deszinhaz.hu/desz/tortenet/ (Letöltés: 2023. október 21.) Az itt található adatok egymásnak ellentmondónak bizonyultak, így a DESZ-szel és jogelődjeivel kapcsolatos kérdésekben Lakó Zsigmond nyilatkozatára hagyatkoztam. Lakó Zsigmond a Debreceni Egyetem Olasz Tanszékének oktatója, a Velencei Képzőművészeti Biennálé magyar pavilonjának koordinátora, a Debreceni Egyetemi Színház vezetője és a Magyar Szín-játékos Szövetség alelnöke.

[5] Hans van Maanen et al.: Theatre Systems Compared, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 241.

A kortárs orosz szerző drámája és annak feldolgozása illeszkedett a színház akkori igazgatója, Vidnyánszky Attila művészszínházi műsorpolitikájához, amely előnyben részesítette a klasszikus drámákat és a kísérletezőbbnek tekinthető kortárs műveket, a zenész színházi műfajok közül pedig, ahogyan fentebb említettük, a musical és operett helyett az operát helyezte fókuszba, valamint a zenés szerzői esteket (lásd Földes László Hobo előadásai).

A korábbi év „sötétebb tónusú, drámaibb színeiről" a 2011/12-es évadban „derűsebb, világosabb színekre" kívántak váltani „anélkül, hogy felszínes szórakozást" kínálnának.[6] Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Vidnyánszky Attila művészszínházi eszményeket kívánt megvalósítani. A szórakozás nem a habkönnyű, társadalmi mondanivaló nélküli komédiákat jelentette, hanem inkább olyan drámák feldolgozását, amelyek lehetőséget teremtettek a szatirikus hangvételre, a rendezői mondanivaló kifejezésére, ám bizonyos társadalmi vagy emberi, pszichológiai témák felhasználása által. Ilyennek tekinthető például az *Illúziók*.

A Csokonai Színház évadtervén látszik, hogy az intézmény egyértelműen épít a bérletvásárlókra, az állandó nézőkre. Kilenc különböző felnőtt bérlet, három stúdióbérlet, hét diák- és egyetemi bérlet, valamint négy ifjúsági és három mesebérlet volt váltható.[7]

A következő táblázat az évad bemutatóit foglalja össze műfajok szerint osztályozva.[8]

1. táblázat. A 2011/12-es évad bemutatói műfajok szerint.

vígjáték	zenés színházi műfajok	színmű	mesejáték
Molière: *Scapin furfangjai*[9] (r. Silviu Purcărete)	Szarka Tamás: *Mária* (musical, ősbemutató, r. Vidnyánszky Attila)	Madách Imre: *Az ember tragédiája* (r. Vidnyánszky Attila)	*Aladdin és a dzsinnek* (r. Zakariás Zalán)

[6] Idézet a 2011/12-es évadterv igazgatói köszöntőjéből: https://en.mandadb.hu/dokumentum/103130/Csokonai_Sznhz_msorterv_20112012es_vadra.pdf (Letöltés: 2023. október 20.)

[7] Ezek az adatok a Csokonai Színház évadtervéből származnak. Balkányi Magdolna tanulmányának adatai és az ahhoz kapcsolódó mellékletek eltérhetnek ezektől az adatoktól, mert a szabad és a kötött bérletek típusát és a korcsoportot figyelembe véve máshogyan csoportosítottak. Továbbá vizsgálhatták azokat a kérdőíveket, amelyeket az intézmények töltöttek ki. Ezek az adatok nem álltak rendelkezésre jelen tanulmány szerzőjének, így kizárólag a nyilvános adatokból indultunk ki.

[8] A műfaji megjelöléseket a Csokonai Színház évadtervéből emeltük át.

[9] Az évadtervben azt láthattuk, hogy Scapin furfangjaiként szerepel a bemutató címe, ám később a rendező ezt megváltoztatta. Lásd a *Theater Online* adatlapját – https://www.theater.hu/hu/szinhazak/debreceni-szinhaz--91/eloadasok/scapin-a-szemfenyveszto--5239.html (letöltés: 2024. október 18.) –, illetve Balogh Tibor kritikáját. Balogh Tibor: A pénz furfangjai. Feljegyzések a

vígjáték	zenés színházi műfajok	színmű	mesejáték
A. Ny. Osztrovszkij: *Karrier, avagy a lónak négy lába van, mégis...* (r. Andrzej Bubień)	Erich Wolfgang Korngold: *A halott város* (opera, magyarországi ősbemutató, r. Vidnyánszky Attila)	Ivan Viripajev: *Illúziók* (világpremier, r. Viktor Rizsakov)	Benedek Elek: *Többsincs királyfi* (r. Árkosi Árpád)
	Zalán Tibor – Mispál Attila – Újhelyi Kinga: *Kóbor csillag* (zenés színpadi játék, ősbemutató, r. Mispál Attila)	Edward Albee: *Peter és Jarry – Állatkerti történetek* (r. Vidnyánszky Attila)	Michael Ende: *Momo* (r. Horváth Patrícia)
	Giacomo Puccini: *Bohémélet* (opera, r. Nadine Duffaut)	Borbély Szilárd: *A nagy Jászai, akit ma este a kis Krippel Mari alakít* (ősbemutató, r. Galambos Péter)	
	Látja Isten, hogy állok a napon (Földes László Hobo zenés estje, r. Vidnyánszky Attila)		

A fenti táblázatból azt állapíthatjuk meg, hogy a derűre való törekvés ellenére arányaiban nagyon kevés vígjáték szerepel az évadban. Túlnyomó többségben képviseltetik magukat a zenés színházi műfajok, jellemzően zenés játékkal és operával. A sorból némiképp kilóg Szarka Tamás *Máriája*, ám ezt hiába hívják musicalnek, amit a Csokonai Színház vezetősége deklaráltan kerülni kíván, itt a téma miatt nem a musicalek klasszikus értelemben vett szórakoztató műfajáról van szó. A *Mária* ugyanis Jézus szeplőtelenül megfogant anyjáról s az ő vívódásairól szól. Az előadás tematizálja a (Heródes király által elrendelt) abortuszt, az anyai szerepvállalást, a felelősséget. Viszonylag sok színmű szerepel az évadban, bár azt ehhez hozzá kell tenni, hogy Ivan Viripajev *Illúziók* című drámája jócskán operál a szatirikus humor eszközeivel, az elbizonytalanítás alakzatával, így nem beszélhetünk vegytiszta műfajról.

Csokonai Színház történetének eddigi legfényesebb szakaszáról, *Bárka Online*, 2012. szeptember 17. http://www.barkaonline.hu/szinhazak/2966-a-penz-furfangjai (Letöltés: 2024. október 18.)

A színház deklarálta, hogy nem kíván könnyű szórakoztatást nyújtani, s ehhez némiképp a 2011. október 7-én bemutatott *Scapin furfangjai* (Molière) is alkalmazkodott. A francia szerző híresen elmés drámákat írt, amelyek bővelkednek a finom nyelvi humorban, miközben a drámai szituációk lehetőséget teremtenek a helyzetkomikumra is, főként gondolva itt a commedia dell'arte hagyományaira való építkezésre. Silviu Purcărete rendezéséről a korabeli kritikákból tájékozódhatunk. Jászay Tamás kritikájában felveti: a látszólag könnyed komédiát a címszereplő és a szerző közötti áthallások, a drámai önarckép lehetősége teszi rétegeltté. Másrészt megjegyzi, „Purcărete kitartóan keresi a napsütötte felszín mögötti árnyas mélységeket".[10] Jászay azonban azt is megemlíti, a rendezőnek a nézői, elemzői elvárással ellentétben nem sikerült többet kihozni a komédiából, mint amire elsőként számítani lehetett. Purcărete rendezéseire jellemző, ahogy Ernei Júlia megállapítja, hogy az irodalmi szöveget kiindulási pontnak tekinti, a drámai cselekmény direkt illusztrációja helyett pedig inkább fragmentumokat mutat be, lehetőséget adva a néző számára az egyéni szövegolvasásra.[11]

A táblázatban szürke alapszínnel emeltük ki a hagyományos bemutatókhoz képest kuriózumnak tekinthető produkciókat: a világpremiert, az ősbemutatókat. Ebből a sorból is kiemelkedik Viripajev drámája, mert a magyar alkotók szövegeivel ellentétben itt egy olyan friss, kortárs írásról beszélhetünk, amely még orosz nyelven is csak kéziratos formában létezett. A magyar nyelvű átiratot a színház dramaturgja, Kozma András készítette el, az előadást pedig a moszkvai Művész Színház elismert rendezője, Viktor Rizsakov vitte színre. Rizsakov neve a 2010-es években már ismerősen csenghetett a magyarországi nézőknek, ugyanis számos előadása szerepelt és nyert díjat országos szemléken – például a *Fodrásznő*, amelyet a X. Pécsi Országos Színházi Találkozón mint a legjobb előadást, a főszerepet alakító Szűcs Nellit pedig a legjobb női alakításért díjaztak.

Az évadot tovább árnyalja, hogy nem csupán az új bemutatókat tekinthették meg az érdeklődők, mivel az előző év jó néhány előadását is műsoron tartották. Itt az előző táblázathoz hasonlóan operát, daljátékot és kortárs zenés színdarabot találunk, valamint egy oratóriumot.[12]

[10] Jászay Tamás: Vigyázat, csalók! Molière: Scapin, a szemfényvesztő – Debreceni Csokonai Színház, *Revizor*, 2011. november 2. https://revizoronline.com/molire-scapin-a-szemfenyveszto-debreceni-csokonai-szinhaz/ (Letöltés: 2024.október 18.)

[11] Ernei Júlia: Az életöröm és a halál színpadi képei. Textualitás, vizualitás és rituálé Silviu Purcărete színházában, *Szkholion*, 11. évf., 2013/1, 107.

[12] A Debreceni Csokonai Színház műsorterve.

2. táblázat. A 2011/12-es évadban továbbjátszott előadások a Csokonai Színházban.

vígjáték	zenés színház	színmű	ifjúsági előadás / mesejáték
Ny. V. Gogol: *A revizor* (színjáték, r. Vlad Troickij)	Kodály Zoltán: *Háry János* (daljáték, r. Vidnyánszky Attila)	Szénási Miklós – Oleg Zsukovszkij – Lénárd Ödön: *Mesés férfiak szárnyakkal* (r. Vidnyánszky Attila)	Lázár Ervin: *Szegény Dzsoni és Árnika* (r. Árkosi Árpád)
	Liszt Ferenc: *Krisztus* (oratórium, r. Mispál Attila)	Borbély Szilárd: *Halotti pompa* (r. Vidnyánszky Attila)	
	Erkel Ferenc: *Bánk bán* (opera, r. Vidnyánszky Attila)	Móricz Zsigmond: *Úri muri* (r. Vidnyánszky Attila)	
	Giacomo Puccini: *Turandot* (opera, r. Vidnyánszky Attila)	Szergej Medvegyev: *Fodrásznő* (r. Viktor Rizsakov)	
	Szőcs Géza – Faragó Béla: *Ludas Matyi* (daljáték, r. Vidnyánszky Attila)	Márai Sándor: *A gyertyák csonkig égnek* (r. Dömölky János)	
	PG Csoport – Jantyik Zsolt: *Világvége szerelem* (zenés kortárs keserédes, r. Vidnyánszky Attila)	Tóth-Máthé Miklós: *Én, Károli Gáspár* (monodráma, r. Árkosi Árpád)	
	Földes László Hobo: *Csavargók tízparancsolata* (zenés monodráma,[13] r. Vidnyánszky Attila)	Hubay Miklós: *Elnémulás* (r. Vidnyánszky Attila)	

A fentebb szereplő adatok alapján több előadás kritikai recepcióját is érdemes lenne megvizsgálni, ahogyan az *Illúziók*hoz hasonlóan releváns lehetne a többi előadás nézői recepcióját is részletesen elemezni. Azonban ezek jelen tanulmány fókuszába nem férnek bele.

[13] A többi előadásnál a műfaji meghatározásokat a Csokonai Színház évadtervéből vettük, kivéve a *Csavargók tízparancsolata* esetében, ahol a megtekintés tapasztalata alapján adtuk hozzá a „zenés" jelzőt.

A szerző bemutatása és az előadás kontextualizálása

Ivan Alekszandrovics Viripajev 1974-ben Irkutszkban született.[14] Az Irkutszki Színházi Iskola elvégzése után a Magadan Színházban helyezkedett el egy, majd a kamcsatkai Dráma és Komédia Színházban két évad erejéig.[15] 1998-ban stúdiószínházat alapított Irkutszkban, amellyel párhuzamosan a Sukin Színházi Főiskolán tanult színházi rendezést. Ezt követően egykori iskolájában, az Irkutszki Színházi Iskolában tanított színházmesterséget. 1999 óta ír drámákat. 2005-ben megalapította az Oxigén Mozgalmat, amely színházi, filmes és irodalmi projekteket volt hivatott támogatni. 2006-tól a moszkvai Praktyika Színház rendezője, majd művészeti igazgatója, ahonnan 2016-ban távozott. Az évek során egész Európában felfigyeltek drámaírói kvalitásaira, neve számos országban vált ismertté. A hírnevet részint a Velencei Filmfesztiválon díjat nyert *Eufória* című drámájával és filmes rendezésével vívta ki magának. A szélesebb publikum számára a 2006-os *Eufória* mellett 2008-as filmjével, az *Oxigén*nel vált ismertté.[16] Az orosz mellett 2022 óta lengyel állampolgár, Varsóban él. Oroszországban letartóztatási parancs van érvényben ellene, mivel nyíltan háborúellenes nézeteket vall.

Viripajev az Új Dráma mozgalom (Новая драма) egyik vezető alakjaként ismert. A mozgalom az 1990-es években azzal a céllal indult el, hogy egyfajta természetes beszédmódot népszerűsítsenek a színjátszásban. A peresztrojka idején ugyanis számos underground, alternatív színházi műhely jutott a sokéves kísérletezés után jogi státuszhoz, s ezek egyre inkább integrálódtak a fennálló színházi rendszerbe, amely befogadónak mutatkozott a szokatlan művészi látásmód iránt.[17]

Az Új Dráma képviselői társadalmi témákat kívántak feldolgozni anélkül, hogy túlzottan politikai színházat hoztak volna létre. Más európai drámák adaptálása és a nagy orosz klasszikusok újra és újra feldolgozása helyett a hangsúlyt a kortárs orosz irodalom alkotásaira helyezték.[18] A törekvés ismert alakjai közé tartozik még Nyikolaj Koljada és Alekszej Kazancev. Az Új Drámához kapcsolódó szövegek gyakran tartalmaztak trágárságot és erőszakot, ami

[14] A város Szibériában, a Bajkál-tótól nem messze, az Angara folyó partján található.

[15] Magadan Oroszország még keletebbi részén található, a távol-keleti régió egyik kikötővárosa, Kamcsatka pedig Oroszország legkeletebben fekvő vulkanikus félszigete.

[16] Az *Oxigén*hez készített egy orosz és egy lengyel színésszel zenés-mozgóképes feldolgozást, ami online is megtekinthető. https://www.youtube.com/watch?v=7njmcygRfKc&t=1160s (Letöltés: 2023. október 23.)

[17] Марк Липовецкий – Биргит Боймерс: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой драмы*, Москва, Новое литературное обозрение, 2012, 7–8.

[18] Birgit Beumers – Mark Lipovetsky: *Performing violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol, Intellect, 2009.

a korabeli orosz színházban tabunak számított,[19] valamint jellemző volt rájuk a kegyetlen, őszinte hangnem. Mindezeket arra használták, hogy az életet a maga valóságában mutassák meg, elhagyva a romantizált illúzióképeket, az idealizált drámahősöket. Viripajev drámáiban[20] a profánság sosem öncélú, hanem egyfajta eszköz arra, hogy a megfoghatatlan szentséget közelítse az anyagi világhoz. Habár az Új Dráma hatása továbbra is tetten érhető a színházi darabok és a filmkészítés területén, a mozgalom a 2010-es évekre kisebb intenzitást kezdett mutatni.[21] Ezt részben az is alátámasztja, hogy a korábban évente megrendezett „új dráma fesztiválok" rendezésével 2009-ben felhagytak.

Viripajev drámáinak magyar nyelvű előadásai

Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Színházi Adattárában[22] kutatva azt láthatjuk, hogy magyar nyelvterületen Keszég László foglalkozott legkorábban a kortárs orosz szerzővel. Az *Oxigén* 2005-ös bemutatója azonban nem hagyományos színpadi rendezés volt, hanem felolvasószínház Ónodi Eszterrel és Geszti Péterrel. A darab fordítója Molnár Angelika volt, az eredeti szöveg 2002-ben jelent meg, a magyar fordítás pedig ezt követően három évvel készült.

Az *Illúziók* Vidnyánszky Attila törekvése nyomán jutott el nagyon hamar, mindössze egy évvel az eredeti dráma megjelenése után a magyar színházba. Ez úgy vált lehetővé, hogy Kozma András, akkor a debreceni színház, azóta a Nemzeti Színház dramaturgja, a kéziratból kezdte el a fordítást. A dramaturgot azóta is felkérik arra, hogy a kortárs orosz szerző szövegeit magyar nyelvre ültesse, így például a sepsiszentgyörgyi színház is, ahol a csaknem egy hónappal jelen tanul-

[19] John Freedman: Contemporary Russian Drama. The Journey from Stagnation to a Golden Age, *Theatre Journal*, vol. 62, 2010/3, 389–420.

[20] A szerző drámái időrendi sorrendben: *Álmok* (Сны, 1999), *Valentin nap* (Валентинов день, 2001), *Karaoke box* (2001), *Oxigén* (Кислород, 2002), *Másodiknak lenni* (Бытие №2, 2004), *Július* (Июль, 2006), *Delhi tánc* (Танец «Дели», 2010), *Álomgyár* (DREAMWORKS, 2011), *Illúziók* (Иллюзии, 2011), *UFO* (2012), *A nyári méhek novemberben is szúrnak* (Летние осы кусают нас даже в ноябре, 2012), *Részegek* (Пьяные, 2012), *Cukor* (Сахар, 2013), *Amit a kígyótól tanultam* (Чему я научился у змеи, 2014), *Elviselhetetlenül hosszú ölelések* (Невыносимо долгие объятия, 2014), *Napsugár* (Солнечная линия, 2015), *Iráni konferencia* (Иранская конференция, 2017), *Nancy* (Нэнси, 2018), *Izgalom* (Волнение, 2018), *Szórakoztatás* (Интертеймент, 2020), *Gyönyörű pillangók világa* (Мир красивых бабочек, 2021), *Új konstruktivista etika* (Закрытое исследование, 2021), *A legmagasabb fák a földön* (Единственные самые высокие деревья на земле, 2022). Forrás: https://vyrypaev.com/plays/ (Letöltés 2023. október 10.)

[21] Липовецкий–Боймерс: *Перформансы насилия*.

[22] Színházi Adattár, OSZMI. https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/fe74b5ea-4770-4340-980e-c78e10ff4d4c/solr#displayResult (Letöltés: 2023. október 10.)

mány keletkezése előtt mutatták be az *Iráni konferencia* című Viripajev-drámát.[23] (A darab 2017-ben keletkezett, ez lesz a magyar nyelvű ősbemutatója.) A *Részegek* esetében szintén három évet kellett várni arra, hogy a magyar színházakban is feltűnjön, ám azt mondhatjuk, hogy a szerző írásai közül ez a legnépszerűbb a magyar nyelven játszó színházakban, amit szorosan követ az *Illúziók* és az *Oxigén*.[24]

3. táblázat. Viripajev műveinek magyar nyelvű bemutatói.

Bemutató dátuma	Színdarab	Színház, város	Rendező
2005. 10. 16.	*Oxigén* (felolvasószínház)	Dél-budai Kulturális és Szabadidőközpont A KUSZA, Millenáris, Budapest	Keszég László
2012. 04. 13.	*Illúziók*	Csokonai Színház, Debrecen	Viktor Rizsakov
2015. 12. 19.	*Részegek*	Katona József Színház, Budapest	Gothár Péter
2016. 11. 19.	*Részegek*	Nemzeti Színház, Budapest	Viktor Rizsakov
2016. 12. 02.	*Oxigén*	SzínMűHely Produkció, Budapest	Szilágyi Bálint
2017. 03. 03	*Illúziók*	Rózsavölgyi Szalon, Budapest – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár	Hargitai Iván
2018. 03. 09.	*Részegek*	Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely	Radu Afrim
2018. 10. 03.	*Álomgyár (Dreamworks)*	Nemzeti Színház, Budapest	Viktor Rizsakov
2019. 12. 13.	*Illúziók*	Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy	Pálffy Tibor
2022. 10. 01.	*Részegek*	Jászai Mari Színház, Tatabánya	Sebestyén Aba
2022. 11. 16.	*Oxigén*	Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy	Pálffy Tibor
2023. 10. 03.	*Iráni konferencia*	Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy	Bocsárdi László
2024.12.15.	*Részegek*	Vörösmarty Színház, Székesfehérvár	Bagó Bertalan
2024.12.21.	*Részegek*	Budaörsi Latinovits Színház	Fehér Balázs Benő

[23] Bodor Tünde: A társulatnak is hatalmas kihívás a Tamási Áron Színház által bemutatandó Iráni konferencia, *Székelyhon.ro*, 2023. szeptember 17. https://szekelyhon.ro/aktualis/a-tarsulatnak-is-hatalmas-kihivas-a-tamasi-aron-szinhaz-altal-bemutatando-irani-konferencia (Letöltés: 2023. október 23.)

[24] A felsorolásból sajnos adatok hiányában kimaradnak a hallgatói és diákelőadások, ezek felkutatása jövőbeli feladatot kínál.

Az *Illúziók* debreceni rendezésének elemzése

Viktor Rizsakov rendezésében a dráma teljes szövege elhangzik. Az összesen négy karaktert mozgató drámát a rendező a Víg Kamaraszínház előadóterébe helyezi, amely a bemutató évében, 2011-ben a Csokonai Színház egyik külső helyszínen található közepes befogadóképességű játszóhelye volt: kisebb a nagyszínpadnál, de nagyobb a főépületben található Horváth Árpád Stúdiószínpadnál. A darab négy szerepét négy színész játszotta: Vass Magdolna, Szűcs Nelli, Trill Zsolt és Kristán Attila. A színrevitel frissessége abból adódott, hogy az akkori szokásokhoz képest újszerű technikai megoldásokat alkalmazott.

Az előadás a játszók némajátékával indul. A színészeket egy fehér csempével kirakott, konyhaszerű épített díszletben láthatja az előadásra érkező közönség. Mind a négy játszón fekete ruha van és egy-egy bordó kötény, rajta az *Illúziók* felirat. A nézőtéri fények ekkor még világítanak, a játszók pedig a színpad bal oldalán berendezett pult körül tevékenykednek. Akárcsak egy főzőműsorban, minden mozdulatukat nyomon követhetjük a díszlet hátsó falára vetítve. A színészek tojást vernek fel, lisztet mérnek ki – torta készül. A hagyományos értelemben vett előadás itt még nem kezdődik el, de ezt a negyedik falat lebontó gesztust is teátrális aktusként kell értelmeznünk. A nézők egy látszólag nem a publikumnak szánt tevékenység közben találkoznak először a színészekkel, így a színpad és a nézőtér közötti láthatatlan, képzelt fal megszűnik, a két csoport közötti interakció lehetősége pedig megnő. Az előadás – a játék – valójában már azelőtt elkezdődik, hogy akár csak egy néző is belépne a terembe.

Második drámai egységként (epizód) azonosíthatjuk, amikor a sütés-főzés cselekvése háttérbe kerül. A nézőtér még ekkor sem sötétedik el. A csempézett fal jobb felső sarkában az utca emberével készített interjúrészletekkel egészül ki a vetített műsor: debreceni polgárokat – drámatagozatos diákokat, felnőtteket, a Csokonai társulatának tagjait és idősebb helyi lakosokat – kérdeztek arról, mit gondolnak a szerelemről. A megkérdezettek mindnyájan megegyeznek abban, hogy ha nem is tudják pontosan, mi az a szerelem, mégis ez a legfontosabb dolog a világon. Legtöbbször az „elementáris, szükségszerű" szavakkal jellemzik az érzést, ami nélkül elmondásuk szerint nem lehet vagy inkább nem érdemes élni. A fiatalabbak szabadon értelmezik a fogalmat, az idősebbek inkább azt hangsúlyozzák, a szerelem egy idő után szeretetté minősül a kapcsolatokban. Néhány idézet a megkérdezett idősebb debreceniektől: „Mi már csak nosztalgiával gondolunk rá." „A fiatalságot jelzi, idősebb korban már nehezen lehet elképzelni." „Szükség van rá, és az ember úgy érzi jól magát, ha viszonozva van."

A videóbejátszások tematizálják az előadást, alapvető kérdéseit közelebb hozzák a nézőkhöz, mivel nemcsak a fiktív karakterek által, hanem polgártársaik,

ismerőseik nyilatkozatai nyomán is a szerelemről való gondolkodásra ösztönzi őket a rendező. A tortasütés pedig egy olyan, látszólag nem kapcsolódó tevékenység, amely a fent leírtakon túl majd csak az előadás legvégén válik igazán értelmezhetővé. Rizsakov ezekkel a színpadi eszközökkel egy viszonylag széttartó, epizodikus, töredékes drámát tett koherens egésszé.

Az előadás harmadik egyégében térünk át Viripajev darabjára. A színészek a sütőbe helyezik a tortamasszát, nem látunk több videónyilatkozatot. A drámában nincsenek a szó szoros értelmében vett karakterek, akiket megszemélyesíthetnek a játszók – elbeszélőket látunk, akik a nézőkhöz közvetlenül szólva mesélik el négy ember, Denny, Sandra, Albert és Margaret történetét. Ez a technika nem szokatlan a szerzőtől, akinek a legtöbb drámájában nincsenek névvel rendelkező alakok. Ilyen például a *Napsugár*,[25] ahol egy férj és egy feleség van a színen, a *Július*, ahol egy meg nem nevezett nő csak azért áll a színpadon, hogy a szöveget közölje. *A pillangók gyönyörű világá*ban versek sorozatát olvashatjuk, a *Szórakoztatás*ban egy névtelen férfi és annak névtelen barátnője szerepel az orosz személyes névmásokkal – on, ona – jelölve, csakúgy, mint az *Oxigén*ben, ahol egy fiú és egy lány beszélget Szása és Szása szerelméről és az őket körülvevő világról.

Ehhez alkalmazkodva a rendező még azelőtt kapcsolatot teremt a nézők és a játszók között, hogy elkezdődne a négy történet kibontása. Nemcsak a multimediális eszközök használatával (bejátszások, élő felvétel), a fények segítségével (amelynek köszönhetően a színpad és a nézőtér között csaknem tizenöt percig nem voltak éles határok) vagy a sütés-főzés performatív aktusával bontják le a színpad és a nézők között húzódó negyedik falat, hanem a közönséghez intézett beszéddel (megkérik őket, hogy kapcsolják ki a telefonokat) és a nyílt színi mikrofonpróbával. Mire idáig eljutunk, a sütemény készen áll arra, hogy a sütőbe tegyék, így a továbbiakban a színészek csak akkor mennek a sütőhöz, ha azt ellenőrizni kell. A játszók a színdarab során eszköztelenek, nincsenek kellékek, amelyekkel illusztrálhatnák cselekvéseiket.

Az előadás „második kezdőpontján" a nézőtér sötétbe borul, felcsendül az ABBA *Mamma Mia* című száma, a háttérben pedig az előadás címe – *Illúziók* – olvasható. Ezzel a gesztussal a színdarab síkja és az előadás térbeli, valós síkja elválik egymástól: hangsúlyt kap az, hogy az elbeszéltek nem valóságosak, míg a színpadon állók, a tortakészítés igenis az. Rizsakov eltávolítja színészeit a szerepjátszástól: nem csupán belekezdenek a játékba, hanem azt is kimondják, ki-kicsoda: Első nő, Második nő, Első férfi, Második férfi. Kiosztják egymás között az elbeszélői szerepeket, majd a játszók felváltva mondják el monológja-

[25] A szerző által adott eredeti angol címeket fentebb olvashatjuk (ford. a szerző).

ikat a közönségnek. Általában a színpad elejére állnak, s a négy állómikrofon egyikének segítségével mondják el a történet egy részét. Az előadás végére így a négy drámai alak életét az elbeszélők monológjai segítségével ismerhetjük meg, összességében pedig teljessé válik a drámai alakok mentén kirajzolódó szüzsé. Ám mindez lazán kapcsolódik a cselekménytelen színpadi történésekhez, amelyek során epizódokban, fragmentumokban kapunk meg minden információdarabkát. Aki épp nem mond monológot, az a színpad hátulsó felén, a kivetítőként szolgáló háttér előtt ül egy-egy hokedlin. A monológok közben az élőkamerás felvételen vagy a beszélő arcát láthatjuk, vagy egy olyan játszóét, aki a háttérben foglal helyet. Viripajev karakterei bár együtt élnek, boldogan, szerelemben, a monológjaikból kiderül, hogy a közös élményeik ellenére valójában nagyon magányosak.

Váró Kata Anna kritikája felfejti az ABBA és az előadásszöveg párhuzamait azzal, hogy rámutat: az énekes párok szakítása a közös sikernek és az együttesnek is véget vetett.[26] A rendezésről az alábbiakat írja, miközben azt is hangsúlyozza, a színészek közvetlenül a közönséghez szólnak:

> Rizsakov rendezéseitől megszokottan itt sincsenek sallangok, üresjáratok, de szép számmal vannak benne finom utalások, filmszerűen adagolt vizuális információk, és minden látszólagos egyszerűség ellenére mélyebb és felfejtendő rétegek, tele színekkel, árnyalatokkal és bonyodalmakkal. A nagy igazságok és kinyilatkoztatott bölcsességek helyett itt a lényeg a kérdésekben, az apró részletekben, a mások számára gyakorta jelentéktelennek tűnő momentumokban rejlik, valamint azokban a sebekben, amiket akaratlanul, sokszor éppen őszinteségünkkel ejtünk társunkon, és amelyek hatására egy pillanat alatt foszlanak szét illúzióink.

Mikor már túlzottan kiszámíthatóvá válna az ismertetett szerkezet, akkor a színészek ellenőrzik a készülő süteményt. Ezalatt ismét megjelenik az *Illúziók* felirat a háttérben, és néhány bejátszást is láthatunk. Az egyik házaspár – Denny és Sandra – utazásának elmesélése közben a színészek a színpad elejére helyezik a székeket, és így adják közre a kő és az égbolt meséjét. A reflektorok közben csak a színészeket emelik ki, a háttérben pedig egy tengerparti naplemente vetített képe látszik. Ez az egyetlen olyan jelenet, amely során nem a színészek arcát nagyítja ki a kamera, hanem a díszlethez, a cselekvés illusztrálásához kapcsolódik.

A további jelenetek az eddig megszokott módon zajlanak, majd az előadás zárlatában az elkészült tortát először felszolgálják a színpadon felállított asztalon.

[26] Váró Kata Anna: Az *Illúziók* színháza, *Kritika*, XLI. évf., 2012/7–8, 33.

SZEGED

A kamerák vetített képét kikapcsolják, a reflektorok derengőn, alig észrevehető meleg fénnyel világítják meg a színpadot. A színészek leveszik a köténeyket, és felsorakoznak az asztal mögött, közvetlenül a csempefal előtt. Nemcsak a torta, hanem tányér, szalvéta, evőeszköz, pohár is került az asztalra, illetve négy hosszú, fehér gyertya. A zárójelenet megidézi a virrasztások, halotti torok hangulatát. A tapsrend után a játszók felkínálják a tortát a közönségnek, mondván: ez nem illúzió.

Az előadás elemzése a 2012-es STEP kutatás eredményei alapján

Az eddigi kutatások összefoglalása

A kérdőíves kutatás elsősorban nem a társadalmi, demográfiai adatsorokra fókuszált, hanem a nézői élmények feltérképezésére törekedett. A rögzített demográfiai adatok ugyanakkor segítették az egyéni válaszok kontextualizálását. A debreceni felmérés 2012-ben történt április és június között. Ez az előadás kiemelkedett a többi vizsgált produkció közül a társadalmi és személyes relevancia tekintetében, olvashatjuk Sepsi Enikő és Szabó Attila, a kutatás eredményeit összegző, *A színházszociológiai befogadás-kutatások – Kutatási irányok és lehetőségek* című, *Urániá*ban megjelent tanulmányában.[27] A nézők egy hat pontból álló skálán tudtak válaszolni a kérdésekre, ahol a hatos a teljes egyetértést, az egyes pedig azt jelentette, hogy egyáltalán nem értenek egyet. A színrevitelt jellemzi, hogy négy színész mikrofonok segítségével közvetlenül a nézőkhöz beszél. Az előadás magas relevancia-pontszámait megerősítésként tekintik arra vonatkozóan, hogy egy erős színházi látásmódban előadott kortárs dráma is lehet releváns a nézők számára annak ellenére, hogy inkább személyes, semmint társadalmi témákat feszeget.

A nézők az előadásban elsősorban a színészi játékot (5,46) és a témát (5,23) értékelték leginkább. Többen is kiemelték az eszköztelen színészi jelenlétet, a közvetlen, hiteles előadásmódot, a színészi játék természetességét. A rendezés (5,0) és az előadásban megjelenített színházi formák (4,8) is magas pontszámokat kaptak, és úgy látták, hogy a mise en scène (rendezés, színrevitel, előadás kontextustól függően) semmiképpen nem tekinthető konvencionálisnak (2,2).[28]

A szöveges választ igénylő részeknél is olyan adatokat említhetünk, amelyek továbbárnyalják a nézők előadáshoz fűződő viszonyát. Többeknek volt kedvenc

[27] Sepsi Enikő – Szabó Attila: A színházszociológiai befogadás-kutatások. Kutatási irányok és lehetőségek, *Uránia*, vol. II, 2022/1, 27–43.

[28] Uo.

jelenete a tortasütés, és az, ahogyan a színészek ezt megosztják a közönséggel, mivel ez a játék közvetlenségét jelentette számukra. Az előadás relevanciájának érzetét erősítették a videóbejátszások, amelyeken debreceni lakosok nyilatkoztak a szerelemről. Ez formai újítás is volt, nem szerepelt eddig a Csokonai Színház eszközpalettáján. Ahogy az egyik néző megfogalmazta: „az utca emberét megjelenítő filmbejátszások valóságossá tették a problémafelvetést". Egy másik néző is Rizsakov bátor rendezői döntéseit, a megszokottól való eltérést méltatta.

Figyelemre méltó, hogy bár a karakterek és színészek 35–40 évesek, a középiskolás nézők is relevánsnak tartották magukra nézve az előadást (4,27), sokkal inkább, mint a 35 év felettiek (3,58). Az előadás elgondolkodtató (5,1), megbeszélésre érdemes (5,06), mint színházi élmény megtekintése nem jelent nagy kihívást (3,04), mivel könnyed (4,0), követhető (4,0) és egészében szórakoztató is (4,6). Így bár az *Illúziók* egy magánéleti témát feldolgozó kortárs drámának alapvetően a rendezői színház eszközeit használó színrevitele (mise en scène) számos ponton inkább a dokumentarista irányzatokban megszokott eszközöket használja, melyek a negyedik fal „lebontására" irányulnak.[29]

A kérdőívet 385 ember töltötte ki az *Illúziók* esetében. Tanulságos a szöveges rész, innen érdemes kiemelni néhány választ. A tizenharmadik kérdés így hangzott: az előadás melyik része tetszett Önnek legjobban és miért? A befogadók jellemzően az előadás elejét élvezték – a videós bevágások és a tortasütés miatt –, illetve az előadás végét, ahol kiderült a tortasütés miértje, hogy ti. előttük áll a lehetőség, hogy bekapcsolódjanak a játékba.

> Az egész tetszett. De, ha ki kell emelni valamit, talán a végét. Ahogy, mintegy ravatalá változik a megterített asztal. S ha ez így van, akkor a tortára meghívott nézők halotti toron vesznek részt. Ami ugyanakkor nem volt gyászos, hanem igazi lakoma is (a szó filozófiai értelmében is!). (oktatásban dolgozó, PhD-val rendelkező 58 éves nő)

> Amikor a kamera az arcokat közelről vette. (Magyarország más részéről érkező, az egészségügyben dolgozó, BA-diplomával rendelkező 22 éves nő)

> Az utca embereinek véleménye a szerelemről bevágva. (Magyarország más részéről érkező, a szociális/kulturális szektorban dolgozó, BA-diplomával rendelkező 24 éves nő)

> Az elején a kisfilmek, mert újdonságot jelentenek a Csokonai társulat előadásaiban. (Debrecenben élő, a közszférában dolgozó, MA-diplomával rendelkező 36 éves férfi)

[29] Uo.

A színészi játék

A válaszadók a színészi játékot is kiemelik. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy a debreceni közönség kifejezetten kedvelte a Vidnyánszky Attilával Beregszászról érkező színészeket, különös tekintettel Trill Zsoltra és Szűcs Nellire. „A színészek egyszerű, eszköztelen jelenléte [tetszett leginkább]." (a művészeti szektorban dolgozó, Hajdú-Bihar megyében élő, érettségivel rendelkező 21 éves nő)

Trill Zsoltot és Szűcs Nellit összesen tizenegyszer emelték ki közvetlenül, Kristán Attilát is név szerint említik, játékát dicsérik. Vass Magdolna is sokakat meggyőzött, bár őt név szerint nem említik, de az első monológja sokak figyelmét megragadta. Nem csoda, hogy az ő neve nem csengett annyira ismerősen a debrecenieknek, ugyanis beregszászi kollégáival ellentétben az *Illúziók*on kívül csak *Az ember tragédiájá*ban láthatták.

Ahogyan arra Szabó Attila tanulmánya[30] is rámutat, és ahogyan erre a kérdőív szöveges válaszai is utalnak, a Csokonai Színház közönsége az állandó társulat összteljesítményét is értékeli. A színészi munka dicsérete mellett néhány esetben megjelenik a darabválasztással, a rendezéssel vagy akár a színház vezetésével szembeni kritika.

Az életkori megoszlások

Az *Urániá*ban megjelent tanulmány tanulsága szerint a Debrecenben színházba látogatók átlag életkora harminchárom év. Ezt az összes vizsgált előadás alapján számították ki. Az *Illúziók* esetében azonban azt láthatjuk, hogy az átlagéletkor jóval alacsonyabb, harminc év. A szórás érdekessége, hogy nagyon sokan 15–17 évesek, tehát gimnazisták, középiskolások. Mind a már korábban említett gimnáziumi színjátékoktatás, mind az egyetemi kezdeményezések hozzájárultak ahhoz, hogy a Csokonai Színházba a fiatalabbak is bemenjenek egy-egy előadásra. Emellett pedig nagy szerepet játszott a színház számos, fiataloknak sőt, konkrét iskoláknak szóló bérletrendszere. Ezt bizonyítják a nézői kérdőívek is, ahol az alábbi adatokat láthatjuk. Annak érdekében, hogy ne torzítsa el a számokat, a nyilvánvalóan valótlan adatokat nem vettük figyelembe (például azoknak az életkori adatait, akik nyilatkozatuk szerint kétévesek), illetve olyanok is voltak, akik nem kívántak „személyes adatokat" (demográfiai adatokat) megadni a kérdőívben.

[30] Szabó Attila: *Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése.* https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese (Letöltés: 2023. október 30.)

4. táblázat. Az előadás nézőinek életkori megoszlása.

Válaszadók korcsoport szerint	Csoport létszáma	Százalékos arány az összes válaszadóhoz képest
14–19 évesek	113	38,85%
20–29 évesek	50	17,2%
30–39 évesek	19	6,55%
40–49 évesek	39	13,4%
50–59 évesek	25	8,59%
60–69 évesek	14	4,8%
70–79 évesek	5	1,75%
nincs adat	26	8,95%

A táblázatban összefoglaltak alapján azt láthatjuk, hogy az *Illúziók* nézőközönségében túlnyomó többségben vannak a tizenévesek, azaz a középiskolások (38,85%). Ha viszont az összes harminc év alatti válaszadót összeszámoljuk, akkor azt láthatjuk, hogy ők teszik ki a közönség 56%-át.

A közvetlenség hatása a nézőkre

A vizsgált kritikák megemlítik az előadás közvetlenségét, és hangsúlyozzák, hogy a színészek közvetlenül szóltak a nézőkhöz.[31] A kérdőívben két kérdés is irányult a befogadás ezen dimenziójára, és a válaszok alapján szembetűnő, hogy a nézők is határozottan reagáltak az előadás ezen aspektusára: „Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit." „Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg, amit láttam és hallottam, szinte fizikális élmény volt." Az előadás törekvése a nézőkkel történő közvetlen kommunikációra a válaszokban is visszaigazolódik, mind a két kérdés magas pontszámokat ért el. A befogadók jó része azonosította a rendezés és a színészi játék közvetlenségét, és érezték úgy, hogy a színészek tőlük is vártak valamit (4,29). Pontosan ilyen arányban gondolták úgy, hogy az alkotók meglepően kezelték a felvetett témákat (4,29). Ettől is nagyobb arányban érezték viszont úgy, hogy fizikálisan is hatott rájuk az előadás (4,4). A válaszadók nagy része gondolta úgy, hogy az előadásról a megtekintést követően is érdemes gondolkodni (4,95).

[31] Váró: *Az Illúziók színháza;* Sándor Zita: Illúziókeltés a négyzeten, *Ellenfény,* 17. évf., 2012/4, 34–36; Nyirán Ferenc: Rendhagyó recenzió illúziókkal, *kulter.hu,* 2012. május 21. https://www.kulter.hu/2012/05/rendhagyo-recenzio-illuziokkal/ (Letöltés: 2023. október 30.)

A nézők motivációja

Az előadás népszerűségét alátámasztja Nyirán Ferenc 2012-es beszámolója, amelyből azt tudhatjuk meg, hogy az író több napon is meg szerette volna tekinteni az *Illúziók*at, ám minden előadásra elkeltek a jegyek, így csak a színészek segítségével tudott bejutni.[32] 2012-ben ugyanakkor Viripajev neve korántsem csengett olyan ismerősen, mint ahogyan ma, így felmerülhet a kérdés, hogy minek lehetett köszönhető ez a kifejezetten nagy érdeklődés. Nyirán Ferenc író, költő kritikájából az derül ki, Viripajev neve ugyan nem mondott sokat, nem az csábította a nézőket, főként a szakmabelieket a színházba, hanem sokkal inkább az akkor már hazánkban is díjnyertes rendező, Rizsakov neve keltett érdeklődést. Ezt azonban nem támasztják alá a kérdőíves adatok, amelyekből azt olvashatjuk ki, hogy habár Nyiránhoz hasonlóan őket sem a drámaszöveg (2,28) vagy a szerző neve (2,27) vonzotta, de a recenzenssel ellentétben nem is a rendező (2,85) munkássága. A megkérdezettek főként a színészek miatt érkeztek (4,25), a színház és a társulat miatt (4,03), illetve azért, mert a társulat minden előadását szerették volna megtekinteni (4,01). Ebből tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az *Illúziók* debreceni sikerének hátterében kulcsszerepet játszottak a színészek és a társulat, s ez a kialakított társulati környezet tette lehetővé, hogy az újító szerzőknek és daraboknak is helyt adjon a Csokonai Színház vezetése. Egy olyan vidéki nagyváros színházának a képe rajzolódik ki az évadterv, a korabeli kritikák és a kérdőíves adatok alapján, amely a műsor egy részében meg kívánja tartani a már kialakított nézői bizalmat, egy kisebb részben pedig teret enged a kísérletezésnek. E két szempont olyan arányban áll egymással, hogy a nézőket továbbra is arra motiválja, hogy a társulat minden előadását megtekintsék.

Irodalomjegyzék

Balogh Tibor: A pénz furfangjai. Feljegyzések a Csokonai Színház történetének eddigi legfényesebb szakaszáról, *Bárka Online,* 2012. szeptember 17. http://www.barkaonline.hu/szinhazak/2966-a-penz-furfangjai

Beumers, Birgit – Lipovetsky, Mark: *Performing violence. Literary and theatrical experiments of new Russian drama,* Bristol, Intellect, 2009.

Bodor Tünde: A társulatnak is hatalmas kihívás a Tamási Áron Színház által bemutatandó Iráni konferencia, *Székelyhon.ro,* 2023. szeptember 17. https://szekelyhon.ro/aktualis/

[32] Nyirán: *Rendhagyó recenzió illúziókkal.*

a-tarsulatnak-is-hatalmas-kihivas-a-tamasi-aron-szinhaz-altal-bemutatando-irani-konferencia

Ernei Júlia: Az életöröm és a halál színpadi képei. Textualitás, vizualitás és rituálé Silviu Purcărete színházában, *Szkholion*, 11. évf., 2013/1, 107–112.

Freedman, John: Contemporary Russian Drama. The Journey from Stagnation to a Golden Age, *Theatre Journal*, vol. 62, 2010/3, 389–420. https://doi.org/10.1353/tj.2010.a401767

Jászay Tamás: Vigyázat, csalók! Molière: Scapin, a szemfényvesztő – Debreceni Csokonai Színház, *Revizor*, 2011. november 2. https://revizoronline.com/molire-scapin-a-szemfenyveszto-debreceni-csokonai-szinhaz/

Липовецкий, Марк – Боймерс, Биргит, *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой драмы*, Москва, Новое литературное обозрение, 2012.

Maanen, Hans van et al.: Theatre Systems Compared, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 235–256.

Sándor Zita: Illúziókeltés a négyzeten, *Ellenfény*, 17. évf., 2012/4, 34–36.

Sepsi Enikő – Szabó Attila: A színházszociológiai befogadás-kutatások. Kutatási irányok és lehetőségek, *Uránia*, vol. II, 2022/1, 27–43. https://doi.org/10.56044/UA.2022.1.2

Szabó Attila: *Hamlet és közönsége – klasszikus történelmi drámák közönségének szociológiai elemzése.* https://oszmi.hu/hu/szabo-attila-hamlet-es-kozonsege-klasszikus-tortenelmi-dramak-kozonsegenek-szociologiai-elemzese

Nyirán Ferenc: Rendhagyó recenzió illúziókkal, *kulter.hu*, 2012. május 21. https://www.kulter.hu/2012/05/rendhagyo-recenzio-illuziokkal/

Váró Kata Anna: Az Illúziók színháza, *Kritika*, XLI. évf., 2012/7–8, 32–33.

Viripajev, Ivan: Illúziók, ford. Kozma András, in *Homo erectus. Kortárs orosz drámák*, Budapest, Kairosz, 2019, 147–180.

Wilders, Marline Lisette – Toome, Hedi-Liis – Šorli, Maja – Szabó, Attila – Zijlstra, Antine: „I was utterly mesmerised". Audience experiences of different theatre types and genres in four European cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/3, 305–344.

Egyéb források

Ivan Viripajev honlapja, ahol az összes drámája elolvasható oroszul és számos fordításban egyaránt: https://vyrypaev.com/plays/

Oxigén, film. https://www.youtube.com/watch?v=7njmcygRfKc&t=1160s

Színházi Adattár, OSZMI. https://szinhaztortenet.hu/results/-/results/85adb1b8-b282-441f-bc0c-403c242ff254/solr#displayResult

ALEJANDRO JODOROWSKY KÖZÖSSÉGEKET ÉS NEMZETEKET ÁTFOGÓ GYÓGYÍTÓ GYAKORLATAI

Szántó Száva

Az ukrán felmenőkkel rendelkező, de már Chilében született Alejandro Jodorowsky szerint minden ember hordoz magában valami olyan cselekedetet, amelynek megvalósulását és megvalósítását a normál körülmények nem engedik, nem teszik lehetővé.[1] Ennek okán a költészet és bábok iránt érzett szenvedéllyel teli tocopillai évek után a fiatal művész Mexikóban olyan performanszokat hozott létre, amelyekben nem színészek testesítettek meg előre megírt karaktereket, hanem a nézők saját problémáikat, traumáikat, saját benső drámájukat vitték színre. Jodorowsky tehát az elfojtott tetteknek a kibontakozására szeretett volna teret és lehetőséget nyújtani. Ilyenkor Jodorowsky soha nem dolgozott hivatásos színészekkel, hanem a performansz pontos helyszínének kiválasztása után (például mozgó busz, pince, illemhelyiség, tető) felhívást tett közzé olyan csoportok számára, akik lelkesedéssel fogadták e konformitástól távol eső önkifejezési módot.

Az első ilyen kísérleti események egyike volt a San Carlos iskola játszóterén a hatvanas években létrehozott performansz. Jodorowsky előzőleg arra kérte barátait, vagyis a lelkes résztvevőket, hogy képzeljenek el egy megvalósítani kívánt cselekedetet, és ő megtalálja az eszközöket annak gyakorlati kivitelezéséhez. Az ünnepelt mexikói festő, Manuel Felguérez is csatlakozott a demonstrációhoz egy csirke nyilvános kivégzésével, aminek aztán a beleiből és véréből egy absztrakt festményt készített el, mialatt náci egyenruhába öltözött felesége egy tucat csirkés tacót falt fel mellette.[2] Ide sorolható a szőke, hosszúhajú hölgy esete is, aki a bokájánál gyöngyökkel ékesített fekete harisnyát viselt, s mankóval sétálva teljes erejéből kiáltozta, hogy „Ártatlan vagyok! Ártatlan vagyok!", majd a mellei közül kivett nyers húsdarabokat a közönség felé hajította. Ezek után egy gyerekszékbe ült, és egy fodrász teljesen leborotválta a haját. A hölgy előtt mindeközben egy babakocsi állt, amely tele volt különböző méretű, szem és haj nélküli

[1] Alejandro Jodorowsky: *Psychomagic. The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, trans. Rachael LeValley, Rochester–Toronto, Inner Traditions, 2010, 31.

[2] Uo.

játékbabafejekkel. Miután teljesen kopaszra nyírták, a közönség felé dobálta a babafejeket, és azt sikította: „Én, én vagyok! Én, én vagyok!"[3] Jodorowsky ezektől a mexikói évektől datálja saját színházi tevékenységének, teátrális kutatásának a terápiás dimenziók felé történő elmozdulását.

Színház- és filmrendezői munkássága alatt a művész a folyamatosan kialakuló és formálódó, a színházban gyökerező, de egyre inkább terápiás vonásokat felmutató módszerének továbbfejlesztésével foglalkozott. A kétezres évek elejétől kezdve ugyanis Párizsban létrehozta a Mystical Cabaret-t, amelynek ülésein vagy „konferencia-happeningjein"[4] minden héten szerda esténként olyan nyilvános hirdetések nélküli, ingyenesen látogatható közösségi eseményeket szervezett, amelyeken alkalmanként ötszáz néző is megjelent. E közönségnek a soraiból kerültek ki aztán azok az önként jelentkező személyek, akik problémái, traumái, komplexusai a színpadra kerültek, hogy azokat az est házigazdája a jelenlévők szeme láttára oldja fel, gyógyítsa meg.[5] Gilles Farcet így ír ezekről az eseményekről: „Csodálkozunk és ámulunk ennek a kiváló színésznek a lélegzetelállító teljesítményén, megfigyeléseinek pontosságán és azon képességén, ahogy egy ötszáz fős terem energiáját irányítja."[6]

A Mystical Cabaret közösségi ülésein kívül Jodorowskyt olyan páciensek is felkeresték, akik megoldhatatlannak tűnő problémájukra a művész „gyógyító művészetétől"[7] reméltek megoldást. Ezt a módszert Jodorowsky ekkorra már

[3] Uo.

[4] Gilles Farcet: A Portrait of the Artist in Panic Character, in Jodorowsky: *Psychomagic*, 3. (Saját fordítás.)

[5] Uo., 8.

[6] Uo.

[7] Jodorowsky saját módszerére a „pszichomágia" elnevezést használja. Ennek oka, hogy a művész még a mexikói évei alatt egy népgyógyító, Pachita asszisztenseként tevékenykedett, így lehetősége volt részt venni a sámán különböző gyógyításain, operációin. Bár Jodorowsky az ekkor szerzett tapasztalatait, illetve a népgyógyító(k) által használt technikát különböző módon és mértékben felhasználta módszerének kialakításához, mégis nagyon élesen elkülöníti azt a sámánizmustól. Ennek oka, hogy a „primitív terápiáknál" a sámánnak muszáj fenntartania a személyét övező misztikumot, így érve el azt, hogy a páciens szemében egy olyan személy képe jelenjen meg, aki „isteni és természetfölötti szövetségesei" segítségével képes gyógyítani. Az általuk előállított orvosságokat szintén titokzatos homály fedi, a páciens pedig nincs tudatában annak, hogy melyik cselekedetet miért kell elvégeznie. Jodorowsky módszerében ezzel szemben a kliens teljesen tudatában van annak, hogy melyik cselekedet hogyan szolgálja a gyógyulását. Így válik páciensből a saját problémájának, traumájának gyógyítójává, s ezért nem „mágia", hanem „pszichomágia" Jodorowsky módszerének a neve. (Jodorowsky: *Psychomagic*, ix.)

Bár a művész elhatárolódik attól, hogy magát sámánnak nevezze, mégis művészetének és a sámánizmusnak közös pontja és célja az emberek problémáinak, betegségeinek, akár társadalmi szinten is előidézett gyógyítása. Hoppál Mihály szerint ugyanis a sámán „képességei között a legfontosabb, hogy gyógyítani tudott, ő volt a közösség, a nemzetség, a törzs gyógyító erejű varázslója. Ez igen fontos társadalmi funkció, hiszen a célja az egészséges és a beteg állapot közötti közvetítés során a megbontott egyensúly helyreállítása, az egyén munkaképességének visszaadása." (Hoppál Mihály: A sámán mint mediátor, in Vassányi Miklós – Sepsi Enikő – Voigt Vilmos [szerk.]: *A spirituális közvetítő*, Budapest, L'Harmattan, 2015, 193.) Igaz tehát, hogy Jodorowsky módszere, bár merít a népgyógyítók eszközeiből és technikáiból, de nem azonosítható velük.

A művészet és a gyógyítás, illetve a közegészségügy/népegészségügy közötti kapcsolat vizsgálata során Stuckey és Nobel különböző művészeti tevékenységeket elemző tanulmányukban arra a megállapításra jutottak, hogy a kreatív elkötelezettség hozzájárul a fiziológiai és pszichológiai állapotok számos aspektusához, amelyek jellemzően az egészségi állapot javulásával járnak. Véleményük szerint a művészet gyógyításban való felhasználása nem mond ellent az orvosi nézeteknek, sőt inkább kiegészíti azokat azáltal, hogy nemcsak magára a betegségre és a tünetekre koncentrál, hanem „érzelmi, szomatikus, művészi és spirituális dimenziókat" is bevon a gyógyítás folyamatába, miközben az ember holisztikus természetére is összpontosít. „A kreativitás és a képzelet révén megtaláljuk identitásunkat és gyógyulásunk tárházát. Minél jobban megértjük a kreatív kifejezés és a gyógyítás kapcsolatát, annál inkább felfedezzük a művészetek gyógyító erejét". (Heather L. Stuckey – Jeremy Nobel: The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature, *American Journal of Public Health*, vol. 100, 2010/2, 261.)

[8] Jodorowsky: *Psychomagic*, 49.

[9] Uo.

[10] Alejandro Jodorowksky: *Manuel de Psychomagie*, ford. Alex Lhermillier, Nelly Lhermillier, Paris, J'ai Lu, 2017, 211. (Saját fordítás.)

a következőképpen definiálta: az emberek problémáin alapuló, gondosan kidolgozott program, cselekvés vagy cselekvések sorozata, amely egy adott időintervallumon belül teljesítendő. Célja: a páciensek önmagukkal azonosított személyiségének (téves önképüknek) a megtörése, így téve lehetővé a valódi énjükkel (öntudat) való (újra) egyesülést.[8] A segítségét kérő páciensek a panaszuk ismertetése után rendszerint Jodorowsky házában, vele együtt feltárják több generációra visszamenőleg a családi múltjukat, viszonyaikat, öröklött családi mintáikat, mígnem a művész rámutat traumájuk lehetséges eredetére. Mivel Jodorowsky szerint nem elegendő a problémáknak, illetve azok okainak a felismerése, mert ez önmagában még nem vezet a trauma feloldásához, a részletes beszélgetéseket egy, a páciens számára előírt cselekvés vagy cselekvések sorozata követi. Az alkotó meglátása szerint ugyanis a cselekvések által lehetséges a valódi változás, mert a cselekvések véghezvitelében valósul meg következetesen a pácienseknek a változással, illetve a változtatással kapcsolatos elhatározása.[9]

Abban az esetben viszont, ha ez a módszer, ezek a cselekedetek képesek meggyógyítani az egyént, akkor Jodorowsky szerint „lehetséges és szükségszerű az olyan cselekedetek létrehozása is, amelyek egész közösségeket gyógyítanak meg".[10] Kikötése viszont, hogy ezeknek az eseményeknek apolitikusnak kell maradniuk, és semmiképpen sem lehetnek szentségtörők vagy destruktívak, hanem szépnek kell lenniük, így téve lehetővé a tudat gyógyítását és tágítását. Fontos volna az is, hogy ezeket a tevékenységeket a kormányzati hatóságok támogassák.

Amíg tehát a kormányok fel nem ismerik, hogy a politikai-gazdasági megoldások, a gyarmatosítás, a forradalmak és a háborúk nem megfelelő eszközök az önpusztító káosz megoldására, amelybe az emberiség egyre inkább belesüllyed, addig a nagylelkű egyének kell, hogy azok legyenek, akik tudatában vannak annak, hogy szükség van a spirituális mutációra, és akik kollektív cselekedeteket szerveznek, hogy az embereket a béke, a harmónia és az örömteli élet felé vezessék.[11]

A Jodorowsky-féle módszer gyakorlatban való alkalmazásának számtalan olyan példája van, ahol a művész egyéneket segített, gyógyított meg. Közösségi/nemzet szintű kísérleteire azonban jóval kevesebb példa áll rendelkezésre. A következőkben két, valóban megtörtént esetet mutatok be, majd pedig Jodorowsky egész nemzeteket és közösségeket átfogó gyógyítási javaslataira hozok példákat. Az első eset a művész gyógyító technikáját bemutató dokumentumfilmben szerepel,[12] az összes többi eset leírása az alkotó *Manuel de Psychomagie*[13] című könyvében található.

Első eset: Mexikóváros – Marcha de las Calaveras[14]

2011. november 27-én Mexikóvárosban került sor a Jodorowsky által levezényelt Marcha de las Calaveras,[15] vagyis a Koponyák Menete elnevezésű kollektív nemzetgyógyítási kísérletre.[16] A művész egy, az interneten bárki számára elérhető nyilvános videófelhívásban[17] hirdette meg közösségi eseményét, amelynek célja a drogháborúban elhunyt, főként fiatal áldozatok iránt érzett és a nemzetre nehezedő gyásznak a feloldása, gyógyítása volt. A kormány és a különböző drogkartellek között zajló háborúban ugyanis az akkori adatok szerint 2006 és 2011

[11] Uo., 211.

[12] Alejandro Jodorowsky: *Psychomagic, A Healing Art*, operatőr: Pascale Montandon-Jodorowsky, Paris, Satori Films, 2019. A dokumentumfilmben megjelenő eseteknél Jodorowsky szinte végig jelen van, mert magyarázatokkal és kommentárokkal szolgál módszerének bemutatásához. A film azonban nem csak ezt a gyógyítást közvetítő funkciót tölti be, mert minden egyes gyógyító folyamat alatt létrejön egy kisebb vagy nagyobb performansz is, így tehát művészetközvetítő szerepe is van. Nem utolsósorban pedig önálló művészeti alkotásnak is tekinthető a film, amelynek rendezője maga Alejandro Jodorowsky.

[13] Jodorowsky: *Manuel de Psychomagie.*

[14] Jodorowsky: *Psychomagic, A Healing Art.*

[15] Az eseményről részleteket bemutató felvételt lásd: *La Marcha de las Calaveras. Psicomagia por la paz Alejandro Jodorowsky,* Emergencia Mx, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=Oi_6HgmRmno (Letöltés: 2022. november 12.)

[16] Jodorowsky: *Psychomagic, A Healing Art.*

[17] *Marcha de las calaveras.* https://www.youtube.com/watch?v=HvKiEcuytdo (Letöltés: 2022. október 26.)

között több mint negyvenezren vesztették életüket. A körülbelül háromezer résztvevő javarészt fekete öltözetben, az arcukon *calaverát*, azaz emberi koponyát megidéző sminket vagy maszkot viselve a belvárosban elhelyezkedő Palacio de Bellas Artes lépcsőjén várakozott a művészre. A családjával együtt érkező, szintén koponyát ábrázoló maszkot viselő, nyolcvankét éves Jodorowsky ezután az Eje Central sugárúton át a Plaza Garibaldihoz vezette fel a tömeget egy többnyire néma demonstráció keretében. Rövid beszéde után kérésére a tömeg együtt énekelte el a *La Llorona*[18] című dalt. Jodorowsky azonban nem volt elégedett az első próbálkozással, így egy második kísérletre is felszólította a jelenlévőket, akiknek énekét ezúttal egy *mariachi*[19] zenekar kísérte. „Ők nem fekete bárányok. Könyörülnünk kell ezeken az eltűnt lelkeken. Annyi fájdalommal énekeljük el ezt a dalt, mintha mi lennénk az anyjuk ezeknek az embereknek. Érthető?"[20] Az esemény lezárásaként a résztvevők aztán egymásba fonták a kezüket, együtt kántálták a „béke" és „öröm" szavakat, majd Jodorowsky utasítására mindenki egy nagyot nevetett, amit aztán még több nevetés, taps és ünneplés követett.[21]

[18] Bacil F. Kirtley: „La Llorona" and Related Themes, *Western Folklore*, vol. 19, 1960/3, 155–168. A La Llorona, vagyis *Síró/Sirató asszony* egy, a mexikói folklórban (is) mélyen gyökerező, több változatban létező legenda, amely szerint egy szerelme által magára hagyott fiatalasszony belefojtja gyermekeit egy patakba. Ezután éjjelente az ő siránkozásait lehet hallani, amint a meghalt gyermekei és a patak után kutat.

[19] A mariachi egy Nyugat-Mexikóból eredő zenei együttes, amely tradicionálisan esküvők, leánybúcsúk, szerenádok alkalmával játszik. A mára már Mexikó egyik nemzeti jelképévé vált együttesnek leggyakrabban megszólaltatott zenei irányzata a ranchera, mely nagy érzelmekről szóló dinamikus, elbeszélő műfaj. *Népzenetár.* http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Mariachi (Letöltés: 2023. január 11.)

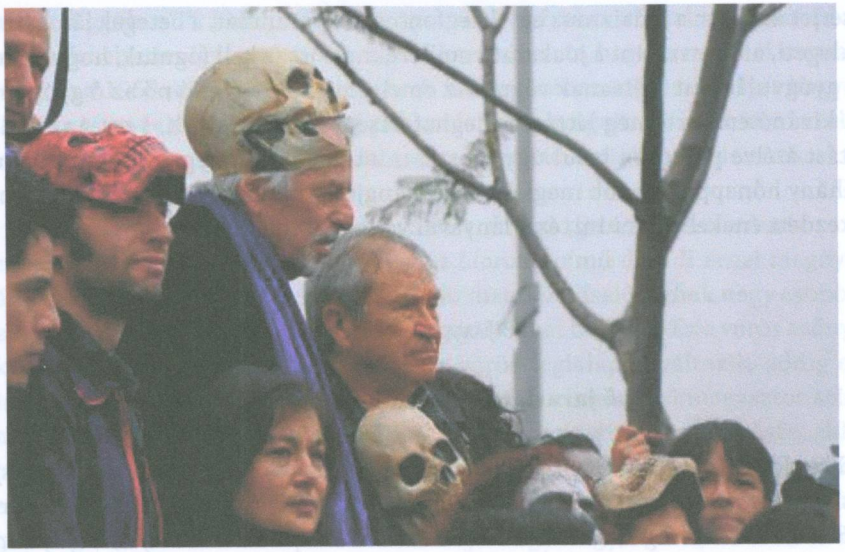
[20] Jodorowsky: *Psychomagic, A Healing Art.*

[21] Daniel Hernandez: Cult mystic holds 'march of skulls' for Mexico's drug war dead, *Los Angeles Times*, 2011. november 28. https://www.latimes.com/archives/blogs/world-now/story/2011-11-28/cult-mystic-holds-march-of-skulls-for-mexicos-drug-war-dead (Letöltés: 2022. október 26.)

1. kép. Marcha de las Calaveras– Jodorowskyval a tömeg közepén.[22]

2. kép. Marcha de las Calaveras – Jodorowsky, mögötte jobbra a felesége, Pascale Montandon és balra fia, Adán Jodorowsky.[23]

[22] Jodorowsky: *Psychomagic, A Healing Art.*
[23] Uo.



3. kép. Marcha de las Calaveras – Jodorowsky, mellette balra a felesége és a fia.[24]

Második eset: Kollektív gyógyítás egy rákos betegért[25]

2007 decemberében Santiagóban, a Teatro Caupolicánban Jodorowsky egy negyvenéves, pajzsmirigyrákkal küzdő nő közösség általi gyógyítására tett kísérletet. A nőt a családja arra kényszerítette, hogy egy olyan férfival házasodjon össze, akit nem szeretett, a rák pedig akkor jelentkezett, amikor megszületett a gyermeke. Hosszan tartó betegsége alatt a kezelések és műtétek miatt a nő hangja éles és vékony, beszéde szinte érthetetlen lett, így a gyógyítás idején már húszéves lánya addig soha nem hallotta édesanyja igazi hangját.

A színházban egy kis téglalap alakú emelvény körül hatezer ember ült, akiket Jodorowsky arra kért, hogy csak egyetlen gondolatra koncentráljanak, arra, hogy most meggyógyítanak egy beteget. A nőt az emelvény közepére állította, majd azt mondta neki: „Mi mindannyian gyógyítók vagyunk."[26] Erre a hatezer ember a nő irányába nyújtotta a kezét, és gyógyító energiát küldött felé. Jodorowsky szerint ugyanis egy elszigetelt, izolált betegnek a gyógyulása tovább tart, mint annak, aki a közösségtől, közösségétől szeretet kap. Nem véletlen tehát, hogy e

[24] Uo.
[25] Jodorowsky: *Manuel de Psychomagie,* 218.
[26] Uo., 218. (Saját fordítás.)

kísérlet kapcsán a judaizmus egyik legfontosabb parancsát, a betegek látogatását emlegeti, amely szerint a jóakaratú embereknek össze kell fogniuk, hogy kollektív gyógyulásokat hajtsanak végre. Az emelvény közepén álló nő az ő gyógyulását kívánó embertömeg láttán a meghatottságtól sírva fakadt, s ezt az érzelmi hatást átélve perceken belül úgy érezte, mintha valami megnyílna a torkában. Néhány hónappal később meglelte saját hangját, s újra felfedezte az élet örömét. Elkezdett énekelni tanulni, és a lányával való kapcsolata is jelentősen javult.

Javaslatok

Első javaslat: A tlatelolcói mészárlás[27]

A Tlatelolcói Egyetemi Kulturális Központ főigazgatója egy olyan cselekvésjavaslatot kért Jodorowskytól, amely feloldja Mexikóváros e lakónegyedének terén 1968-ban a hadsereg által elkövetett diákmészárlásnak a traumáját, amely a mai napig gyötri az épületegyüttes lakóit. „1968-ban a diákok világszerte megkérdőjelezték a kormányok politikáit és gyakorlatait. [...] Mexikó sem volt kivétel, ahol a valódi demokrácia hiánya miatt tiltakoztak."[28] A politikai hatalom ugyanis egyetlenegy párt, az Intézményesült Forradalmi Párt (PRI) kezében volt évtizedeken keresztül, s ez csak 2000-ben változott meg. A mexikói diák- és a kibontakozóban lévő demokratikus mozgalom a kormány létét fenyegette, ráadásul a világ figyelme is egyre inkább a közelgő, Mexikóvárosban megrendezésre kerülő olimpiai játékokra összpontosult. A feszült helyzet már július óta tartott, tetőpontját azonban október másodikán érte el, amikor is Tlatelolco negyedének főterén, a Három Kultúra terén békés tüntetésre összegyűlt diákokra „a rendőrség és a hadsereg alakulatai, valamint nem azonosított fegyveresek tüzet nyitottak [...] A mexikói kormány 44 áldozat holttestét adta át a hozzátartozóknak, a diákok és a különböző jogvédő szervezetek szerint azonban a halottak száma ennek sokszorosa volt. Egyes források ezernél is több áldozatról beszélnek."[29] Javier Zuniga, az események egykori szemtanúja úgy nyilatkozott, hogy „[n]egyven évvel a tlatelolcói mészárlás után még mindig sok kellemetlen kérdés

[27] Uo., 215.

[28] Latin-Amerikai Társaság: 1968. október 2.: A tlatelolcói mészárlás, *Latin-Amerika.hu*, 2016. október 2. http://latin-amerika.hu/index.php/elemzesek-uj/tortenelem/3695-2016-10-02- 16-09-14 (Letöltés: 2023. október 17.)

[29] MTI: Mexikóvárosi vérengzést vizsgálna az Amnesty International, *Múlt-kor*, 2008. október 3. https://mult-kor.hu/20081003_mexikovarosi_verengzest_vizsgalna_az_amnesty_international?fbrkMR=desktop (Letöltés: 2023. október 17.)

maradt függőben".[30] Kerry Howard, az Amnesty International amerikai programjainak helyettes igazgatónője pedig azt hangsúlyozta, hogy „a mexikói kormány kudarca az 1968. október 2-i események felderítésében mély sebhelyet hagyott az ország társadalmában", amit csak akkor lehet begyógyítani, ha kiderül a teljes igazság, ha felelősségre vonják a tetteseket, és kártalanítják az áldozatokat, valamint családjaikat.[31]

Jodorowsky a következő ajánlatot küldte a főigazgatónak. Az ominózus tér körül száz *mariachi* együttes játssza a *La Llorona* című dalt. E zenei megnyitó után a feketébe öltözött, koponyát ábrázoló maszkot viselő férfiak nagy csoportja a tér egész területét apró, piros műanyag golyókkal teríti be. Ez a vörös szőnyeg a kiontott vért szimbolizálja. Amíg a tér vörös téglalappá változik, addig egy szimfonikus zenekart hallunk, amint egy mexikói zeneszerző magasztos szimfóniáját játssza (lehetőség szerint élőben, ha azonban erre nincs lehetőség, akkor felvételről szól a zene). A dallam kíséretében iskolás gyerekek két nagy csoportja – hét–kilenc év közötti fiúk, lányok vegyesen – a kis műanyag golyókat a tér egyik végéből a másikba söpri. Ezen a helyen egy nagy, széttárt karú embert formázó, átlátszó műanyag zsák van kiterítve, amit a gyerekek fokozatosan megtöltenek a kis golyókkal, mígnem abból egy hatalmas, fekvő vörös ember nem lesz a téren. Ekkor legalább kétezer, gázzal felfújt fehér léggömböt rögzítenek rá, amelyek addig emelik a vörös babát, amíg az el nem tűnik az égen. Majd ötszáz anya jelenik meg a téren, széles, fehér szoknyába öltözve, meztelen felsőtesttel, kezükben egy-egy meztelen kisbabával. Az időközben feltakarított térre leülnek, és mindegyik szoptatni kezdi a gyermekét. Ekkor három katonai helikopter érkezik, amelyekből fehér könyvjelzők záporoznak alá, rajtuk prekolombián eredetű és különböző korszakokban élt mexikói költőktől származó, életet magasztaló versek olvashatók. Miután a fehér könyvjelzőeső elál, és a helikopterek elmennek, megérkezik egy kisrepülőgép, amely füsttel az *esperanza* (remény) szót írja az égre, miközben az épületegyüttes lakói zöld zászlókat tűznek ki minden ablakba.

Jodorowsky javaslatára a Tlatelolcói Egyetemi Kulturális Központ főigazgatója azt a választ adta, hogy egy ilyen jellegű esemény kivitelezéséhez nem állnak rendelkezésükre a szükséges anyagi feltételek.

[30] Uo.

[31] Uo.

Második javaslat: Politikai eltűnések[32]

Chilei nők egy csoportja fordult Jodorowskyhoz, és kért tőle egy olyan cselekedetet, amelynek kivitelezése segít abban, hogy a lelkük megnyugodhasson. Augusto Pinochet (1915–2006) kormányzása alatt ugyanis több rokonuk is erőszakos úton tűnt el, ez pedig nagyon felzaklatta, megrázta őket. E közösség tagjainak nem volt lehetőségük arra, hogy elgyászolják a halottaikat, eltemessék a holttesteket, és sír hiányában arra sem, hogy azon virágot hagyjanak az elhunytak emlékére. Jodorowsky ezért azt ajánlotta, hogy a nők menjenek el egy sivatagba (ha ez nem lehetséges, akkor egy pusztaságba), és olyan mély gödröket ássanak, amilyen mélyet csak tudnak. Minden gödör aljára tegyenek egy kalitkát, mindegyikbe egy galambot, amelynek karmaiban egy kis darabka összetekert pergamenpapír van, amelyre a *szabadság* szót írták. Térdeljenek le együtt a gödrök köré, és sírjanak minél többet az eltűntekért. Néhány rokon aztán odamehet a gödrök mélyéhez, hogy kinyissa a ketreceket, s így a galambok kiszabadulhassanak. Jodorowsky utolsó tanácsa, hogy a nők a gödrökben lévő kiürült ketrecekbe hegyikristályokat tegyenek.

Harmadik javaslat: Gyűlés a békéért[33]

Az Egyesült Államok egyik városának főutcáján történik a tüntetés, amelyen csak fehér és fekete bőrű édesanyák vesznek részt. Az esemény a kisbabák cseréjével kezdődik. A fehér nők fekete csecsemőket, a fekete nők pedig fehér csecsemőket hordoznak a karjukon, és ha szükséges, megszoptatják őket. A nők aztán két hosszú, párhuzamos sorba rendeződnek, a két sor között pedig fekete és fehér férfiak sora halad. A férfiak kezében olyan plakátok láthatóak, amelyeken csak egy szó áll: *Béke*. Némelyik fekete betűkkel fehér alapon, néhány fehér betűkkel fekete alapon.

Negyedik javaslat: Tiltakozás az éhezés ellen[34]

Bármelyik fejlett ország bármelyik kereskedelmi központjában történik a néma tüntetés, amelynek résztvevői kizárólag nagyon kövér férfiak és nők, akik egy-egy rendkívül alultáplált gyermek fényképét hordozzák magukkal.

[32] Jodorowsky: *Manuel de Psychomagie*, 213.
[33] Uo., 216–217.
[34] Uo., 217.

Ötödik javaslat: Ellenséges falak[35]

A Mexikót és az Egyesült Államokat vagy Izraelt és Palesztinát elválasztó hosszú falak mindkét oldalára a világ minden tájáról származó kiváló művészek nagy, mindenféle stílusú ajtókat festenek, hogy szabad átjárást biztosítsanak a tágas terek és a gyönyörű tájak, égboltok és városok felé.

Hatodik javaslat: Kikötő Bolívia számára[36]

Jodorowsky szerint igen sajnálatos az a tény, hogy Bolíviának nincs „kapuja", kijárata az óceánhoz. Egy magánbeszélgetésen azt javasolta Michele Bachelet elnöknek, hogy Chile adjon át egy kikötőt Bolíviának anélkül, hogy cserébe bármit is kérne tőle. Ezzel a cselekedettel Jodorowsky szerint Chile példát mutathatna a világ összes országának, megtanítva őket arra, hogyan kell együttműködni a versengés helyett.

Jodorowsky tehát az egyéni esetek mellett a kollektív gyógyítás és a nemzeti szintű kísérletek kapcsán is a traumák felszínre hozásához, azok meg- és feloldásához az emlékezést, az újraélést, a traumatizált helyzetbe való visszahelyezkedést, valamint ezek közösségi szintű meg- és átélését, továbbá a közösség, akár egy nemzet vagy nemzetek együttes gyógyító erejét alkalmazza.

Irodalomjegyzék

Farcet, Gilles: A Portrait of the Artist in Panic Character, in Alejandro Jodorowsky: *Psychomagic. The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, trans. Rachael LeValley, Rochester–Toronto, Inner Traditions, 2010.

Hernandez, Daniel: Cult mystic holds 'march of skulls' for Mexico's drug war dead, *Los Angeles Times*, 2011. november 28.

Hoppál Mihály: A sámán mint mediátor, in Vassányi Miklós – Sepsi Enikő – Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*, Budapest, L'Harmattan, 2015.

Jodorowsky, Alejandro: *Psychomagic. The Transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, trans. Rachael LeValley, Rochester–Toronto, Inner Traditions, 2010.

Jodorowsky, Alejandro: *Manuel de psychomagie. Vers le chemin de la guérison*, trad. Alex Lhermillier, Nelly Lhermillier, Paris, J'ai Lu, 2017.

[35] Uo.
[36] Uo., 216.

Kirtley, Bacil F.: „La Llorona" and Related Themes, *Western Folklore*, vol. 19, 1960/3, 155–168. https://doi.org/10.2307/1496370

Latin-Amerikai Társaság: 1968. október 2.: A tlatelolcói mészárlás, *Latin-Amerika.hu*, 2016. október 2. http://latin-amerika.hu/index.php/elemzesek-uj/tortenelem/3695-2016-10-02-16-09-14

Mariachi, *Népzenetár*. http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Mariachi

MTI: Mexikóvárosi vérengzést vizsgálna az Amnesty International, *Múlt–kor*, 2008. október 3. https://mult-kor.hu/20081003_mexikovarosi_verengzest_vizsgalna_az_amnesty_international?fbrkMR=desktop

Stuckey, L. Heather – Nobel, Jeremy: The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature, *American Journal of Public Health*, vol. 100, 2010/2, 254–263. https://doi.org/10.2105/AJPH.2008.156497

Filmek

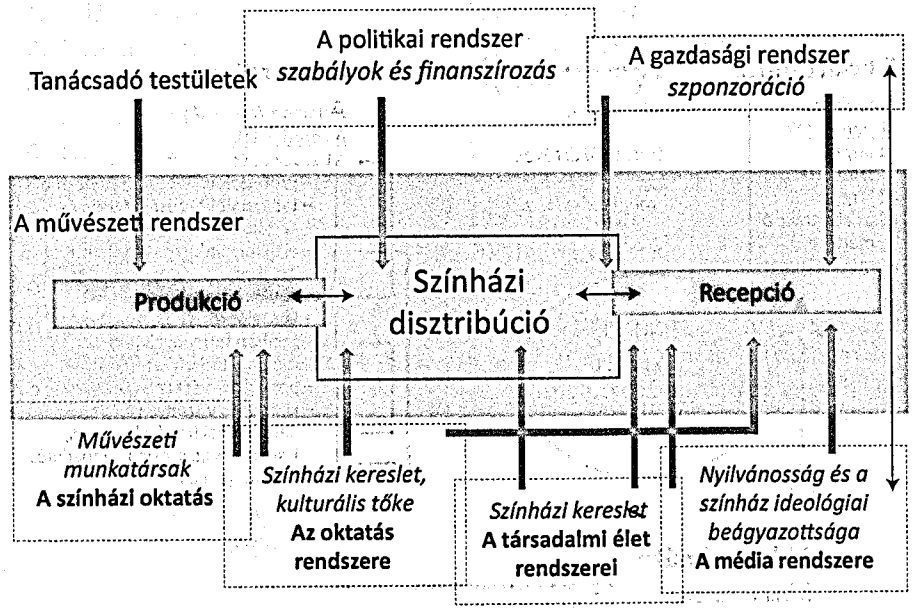
La Marcha de las Calaveras. Psicomagia por la paz Alejandro Jodorowsky, Emergencia Mx, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=Oi_6HgmRmno

Marcha de las calaveras. https://www.youtube.com/watch?v=HvKiEcuytdo

Jodorowsky, Alejandro: *Psychomagic. A Healing Art*, Paris, Satori Films, 2019.

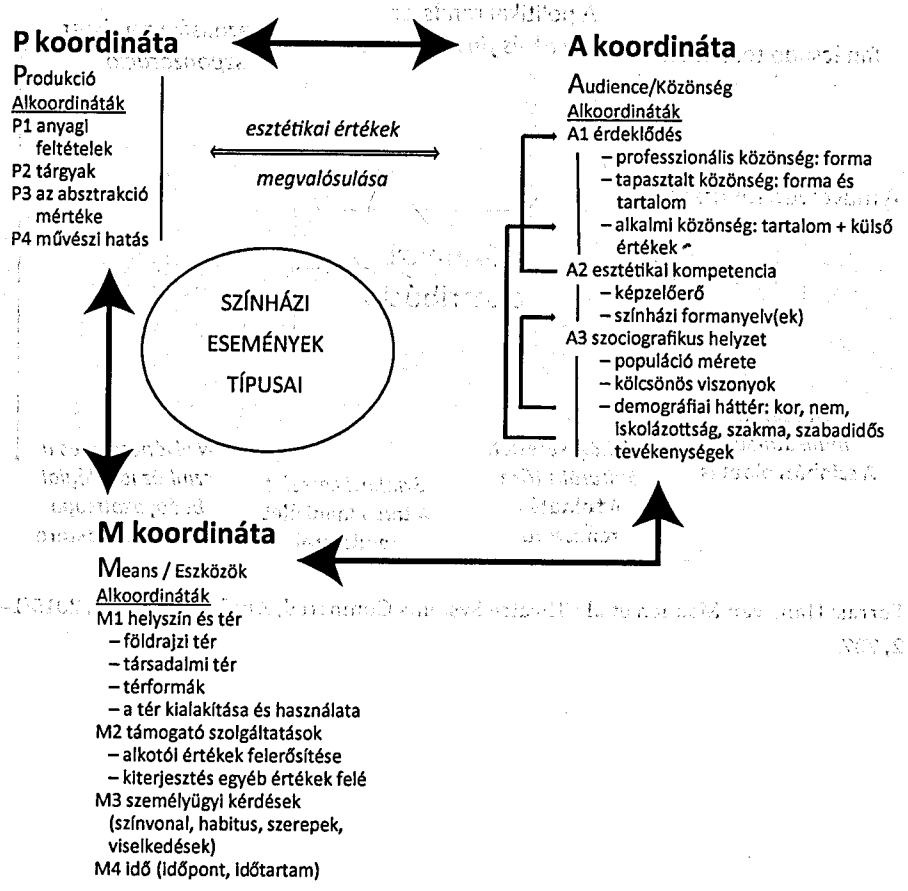
MELLÉKLETEK

1. A színházi mint művészeti rendszer kapcsolódása más társadalmi rendszerekhez



Forrás: Hans van Maanen et al.: Theatre Systems Compared, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 237.

2. A színházieseményt-típusok koordinátái (produkció, közönség, eszközök, módszerek). A PAM-modell (P = Production, A = Audience, M = Means)



3. A STEP City közönségkutatásban részt vevő egyetemi hallgatók névsora

1. Ádám Bence
2. Orbán Anna
3. Vasáros Ildikó
4. Szihalmi Csilla
5. Nagy Sára
6. Veisz Bettina
7. Szamkó Eszter
8. Orosz Eszter
9. Hlebnyikova Natália
10. Somoskői Beáta
11. Csomós Balázs
12. Somogyi Tibor
13. Csejk Petra
14. Gesztelyi Hermina
15. Lovas Anett
16. Kókai Erzsébet
17. Pásztor Dóra
18. Kiss Alexandra
19. Sinka Judit
20. Balogh Péter
21. Belme Judit
22. Vass Eszter
23. Lakó Zsigmond, doktorandusz
24. Annelotte Heijink, vendéghallgató

4. Debrecen színházi infrastruktúrája. Színházak, színjátszóhelyek, színjátszócsoportok és színházi fesztiválok Debrecenben

I. Önálló színházi intézmény saját épülettel és állandó társulattal

1. Csokonai Színház
   a) Nagyszínház (450-500 fő)
   b) Horváth Árpád Stúdió Színház (50-60 fő)
   c) Víg Kamara Színház (200-300 fő)
2. Vojtina Bábszínház
   a) Nagyterem (220 fő)
   b) variálható Kamaraterem (50 fő)

II. Színházi előadásokat kínáló intézmények és helyszínek

1. Debreceni Művelődési Központ öt egysége (Belvárosi, Újkerti, Homokkerti, Józsai és Kismacsi Közösségi ház) és Csapókerti Közösségi ház – mindegyik saját színházteremmel (150-200 fő)
2. Vasutas. VOKE Egyetértés Művelődési Központja 450 fős színházteremmel
3. Főnix Rendezvényszervező Nonprofit Kft.
   a) Kölcsey Központ 2 színházi előadáshoz alakítható teremmel (nagy konferenciaterem (750-1000) és kisebb kamaraterem (50-200 fő)
   b) Főnix Csarnok (3000-4000 fő)
   c) Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola udvara
   d) Kossuth tér
   e) Baltazár tér
   f) Déri tér
   g) Lovarda, a Debreceni Egyetem Hallgatói Kulturális és Konferencia Központja 600-800 fős nagyteremmel
4. MODEM, Modem és Kortárs Művészeti Központ, előadásokhoz variálható kiállítóterekkel
5. Debreceni Egyetem, SzínLáz társulat
   a) Auditorium Maximum (300 fő)
   b) Stúdió 111 (40 fő)
   c) alagsori próbaterem és játszóhely (20 fő)
6. Ady Endre Gimnázium iskolai színpada – drámatagozatos tanulói számára
7. Szent József Gimnázium színházterme (200 fő)
8. Bartók terem (500 fő)

9. Református Nagytemplom
10. Kossuth utcai református templom
11. Görögkatolikus templom
12. Zsinagóga

III. Színházi csoportok saját színpad nélkül

1. Tánccsoportok
   a) Debreceni Népi Együttes
   b) Debreceni Hajdú Táncegyüttes
   c) Hortobágy Néptáncegyüttes
   d) Forgórózsa Néptáncegyüttes
   e) Főnix Gyermek- és ifjúsági Néptáncegyüttes
   f) Valcer táncstúdió
   g) Modern tánc - Művészeti Stúdió
   h) Babylon tánccsoport
2. Gyerek és ifjúsági színjátszócsoportok
   a) Alföld Gyermekszínpad
   b) Főnix Diákszínpad
   c) Kuckó Művésztanya
   d) Unokák Színháza
3. Egyetemi színjátszócsoportok
   a) Színláz (saját stúdióval)
   b) Konzervartaudrium
   c) Z. A. P. Társulat
4. Az eddigi kategóriákon túl
   a) Ort-lki Báb- és Utcaszínház
   b) Zene Theatrum
   c) Matador Kulturális Egyesület és Amatőr Színházi Műhely
   d) Debreceni Színjátszó Stúdió Egyesület

IV. Színházi fesztiválok

   a) DESZKA
   b) Nemzetközi Betlehemes Találkozó
   c) Debreceni Alternatív Színházi Szemle
   d) Jel-Fesztivál I–II.
   e) Weöres Sándor Országos Gyermekszínjátszó Találkozó (kétévente)
   f) ESZTI (Egyetemi Színjátszók Országos Találkozója)
   g) English Language University Theatre Meeting (angol nyelven játszó egyetemi csoportok találkozója)

5. Adatkérő kérdőív az intézményekhez, csoportokhoz

STEP Theatre in the City – Debrecen

Dátum:

I. HELYSZÍN

1. Cím

2. A színjátszóhely helye a városban[1]

3. A színjátszóhely épülete
- a) építési éve
- b) építészeti stílusa
- c) átalakítása
- d) a társulat alapítása
- e) az intézmény alapítása

4. Játszóhelyek száma és típusai
- a) színpadok száma, mérete, stabil és mobil ülőhelyek száma[2]
- b) játszóhelyek típusa: proscenium színpad, black box, kukucskáló, aréna
- c) mozgatható/fix színpad
- d) mozgatható/fix nézőtér
- e) klasszikus/modern/kortárs design

5. Egyéb lehetőségek
- a) bár
- b) étterem
- c) könyvtár
- d) könyvesbolt
- e) kiállítóterem
- f) egyéb

[1] Egy mondatban megfogalmazni. Pl. A város egyik forgalmas főutcáján.
[2] Ha nincsen külön színpad, akkor milyen nagyságú térben zajlik az esemény

II. FENNTARTÓ SZERV, SZERVEZETI FELÉPÍTÉS, FINANSZÍROZÁS

1. Fenntartó és ellenőrző szervek
- a) Ki nevezi ki a vezetőt?[3]
- b) Kik a tagjai a döntéshozó testületnek?[4]
- c) Mennyi időre szól a vezető kinevezése?
- d) Újraválasztható-e a vezető?
- e) Van-e a vezetőnek művészeti szabadsága?[5]

2. Belső szervezeti felépítés
- a) Hány alkalmazott van összesen (zárójelben megjegyzendő, hogy miként vannak alkalmazva: állandó/szerződéses; fizetett/önkéntes; határozott idejű / határozatlan idejű alkalmazás)
- b) A vezetőség
  - – kikből áll?
  - – milyen funkciót látnak el?
- c) művészeti alkalmazottak
  - – állandó/időszakos
  - – fizetett/önkéntes
  - – határozott/határozatlan idejű
- d) technikai személyzet
  - – állandó/időszakos
  - – fizetett/önkéntes
  - – határozott/határozatlan idejű
- e) adminisztratív személyzet
  - – állandó/időszakos
  - – fizetett/önkéntes
  - – határozott/határozatlan idejű
- f) Az intézmény fajtája (állami, városi, magán, egyetemi)

3. Pénzügyi helyzet
- a) bevétel típusai[6] és mértéke
- b) előbbi felosztása előadástípusonként
- c) a bevétel állandósága

[3] Önkormányzat, képviselő-testület.
[4] Például kulturális bizottság vezetője, egy színházi ember stb.
[5] Értsd: ha megkaptja a költségvetést, ő dönti-e el, hogy mire költ, mennyit költ, beleszól-e bárki is, hogy mit játszanak, ellenőrzik-e, hogy mit játszanak?
[6] Állami támogatás, városi támogatás, jegybevétel, előadás eladása, szponzor, más.

III. PROGRAMOK

1. Kik játszanak?

a) társulat (állandó, rendszeresen fellépő vendégtársulat, alkalmi)
b) játszók státusza (amatőr, félprofi, profi)

2. Tevékenység felosztása médiumok szerint

a) Az előadások száma fő műfajok szerint: Színház – Film – Koncert – Író-olvasó találkozó – Egyéb
b) Az előadások felsorolása (zárójelben megjegyzendő az adott produkciókból összesen bemutatott előadás száma): Színház – Film – Koncert – Író-olvasó találkozó – Egyéb

3. Műfaji kínálat a színházon belül

Előadások száma műfajonként
szövegen alapuló (Tt):
performance-szerű (Tp):
opera (Mo):
operett (Mop):
revü (Mr):
musical (Mm):
zenés kisszínház (Mk):
klasszikus balett (Dk):
kortárs tánc (Dc):
modern tánc (Dm):
néptánc (Df):
urban dance (Du):
báb- és tárgyszínház (Po):
újcirkusz (Phc):
pantomim (Phm):
akrobatika és mozgásszínház (Pha):
stand-up (Ks):
hagyományos komédia (Kt):
szakrális népi dramatikus játék (Sp):

4. Produkciók

a) Összesen hány előadás van egy évadban az intézményben / a csoportnak?[7]
b) Összesen hány darabot játszanak egy évadban?
c) Mikor játszanak?[8]
d) Előadások száma darabonként a városban:
e) Ezen számok felosztása célcsoportonkként:[9]
f) Önállóan előállított új produkciók az évadban:
g) önállóan előállított új produkciók felsorolása:

Név:
Hányszor játszották Debrecenben:
nem Debrecenben:

IV. NÉZŐK

1. Nézők száma

a) összesen, helyszínek szerint
b) összesen, különböző tevékenységi kör szerint (színház, film, koncert, író-olvasó találkozó, egyéb)
c) színházi műfajok szerint (szövegen alapuló, performance-szerű, opera, operett, revü, musical, zenés kisszínház, klasszikus balett, kortárs tánc, modern tánc, néptánc, urban dance, báb- és tárgyszínház, újcirkusz, pantomim, akrobatika és mozgásszínház, stand-up, hagyományos komédia, szakrális népi dramatikus játék)
d) produkciók szerint
e) felosztása célcsoportok szerint

[7] Fesztiváloknál: hány csoport lép fel összesen, hány előadást adnak összesen, előadások száma csoportonként.
[8] Repertoárjátszás esetén: egész évadban / az évadon átnyúlóan; egy periódusban játsszák.
[9] Célcsoportok: általános, gyerekek 13 éves kor alatt, ifjúsági, egyéb.

6. Step City Data

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
produkciók		199		275	489	151
előadások		1303	3075	1014	979	733
látogatások		257 043		203 843	203 808	156 142
Professzionális	produkciók	172		147	374	136
	előadások	1123	2322	798	658	655
	látogatások	228 340		151 419	182 441	153 239
Amatőr	produkciók	20		28	91	5
	előadások	134	753	47	204	8
	látogatások	27 612		3218	15 284	688
Félig profeszszionális	produkciók	7		100	24	10
	előadások	46		169	117	70
	látogatások	1091		49 206	6083	2215
Prózai színház	produkciók	65		120	210	105
	előadások	711	1 562	363	474	469
	látogatások	99 386		85 628	56 834	87 416
Tánc	produkciók	29		74	60	17
	előadások	86	342	108	95	56
	látogatások	9344		21 990	22 342	10 793
Zenés színház	produkciók	20		25	70	21
	előadások	165	463	167	180	127
	látogatások	107 049		49 259	63 881	49 952
Kleinkunst	produkciók	30		18	112	
	előadások	93	412	33	157	
	látogatások	27 752		11 967	36 700	
Tárgy- és bábszínház	produkciók	17		34	8	6
	előadások	129	147	302	13	7
	látogatások	4983		33 567	3181	225

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Újcirkusz/ show	produkciók	a Klein-kunst része			8	
	előadások				27	
	látogatások				15 252	
Fizikai színház	produkciók	23			8	
	előadások	74			12	
	látogatások	5679			809	
Digitális színház	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Egyéb	produkciók	15		4	16	2
	előadások	45	149	41	27	2
	látogatások	2850		1132	3076	80
Prózai színház						
professzionális	produkciók	52		72	145	99
	előadások	616		280	297	470
	látogatások	94 241		65 912	45 865	92 842
amatőr	produkciók	10		26	46	8
	előadások	79		36	118	56
	látogatások	4652		2618	7319	1 635
félprofi	produkciók	3		22	19	7
	előadások	16		47	59	10
	látogatások	493		17 098	3650	1 228
Tánc						
professzionális	produkciók	25		29	54	16
	előadások	76		47	80	56
	látogatások	7277		7416	21 542	10 793
amatőr	produkciók	2		2	6	
	előadások	4		11	15	
	látogatások	1598		600	800	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
félprofi	produkciók	2		43		
	előadások	6		50		
	látogatások	474		13 974		
Zenés színház						
professzionális	produkciók	18		14	62	21
	előadások	141		152	108	127
	látogatások	86 832		43 397	57 165	49 952
amatőr	produkciók	2			4	
	előadások	24			19	
	látogatások	20 217			4520	
félprofi	produkciók			11	4	
	előadások			15	53	
	látogatások			5862	2196	
Kleinkunst						
professzionális	produkciók	24		10	83	
	előadások	46		10	115	
	látogatások	26 658		6500	34 578	
amatőr	produkciók	4			29	
	előadások	23			42	
	látogatások	970			2122	
félprofi	produkciók	2		8		
	előadások	24		23		
	látogatások	124		5467		
Újcirkusz/show						
professzionális	produkciók	a Klein-kunst része			6	
	előadások				17	
	látogatások				14 654	
amatőr	produkciók				2	
	előadások				5	
	látogatások				361	
félprofi	produkciók				1	
	előadások				5	
	látogatások				237	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Fizikai színház						
professzionális	produkciók	22			8	
	előadások	73			12	
	látogatások	5679			809	
amatőr	Produkciók	1				
	előadások	1				
	látogatások	?				
félprofi	Produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Tárgy- és bábszínház						
professzionális	produkciók			17		
	előadások			268		
	látogatások			26 762		
amatőr	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
félprofi	produkciók			17		
	előadások			34		
	látogatások			6805		
Digitális színház						
professzionális	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
amatőr	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
félprofi	produkciók					
	előadások					
	látogatások					

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Egyéb						
professzionális	produkciók	14		3	12	
	előadások	42		40	23	
	látogatások	2675		932	2957	
amatőr	produkciók	1			4	
	előadások	3			4	
	látogatások	175			119	
félprofi	produkciók			1		
	előadások			1		
	látogatások			200		
Prózai színház						
professzionális						
Klasszikus reperoár	produkciók			9	9	4
	előadások			64	11	32
	látogatások			19 445	3342	6892
Modern repertoár (1860–1980)	produkciók			13	18	20
	előadások			60	33	91
	látogatások			18 071	6314	19 260
1980 utáni	produkciók			6	5	33
	előadások			36	8	179
	látogatások			10 630	1178	24 356
Kortárs darab	produkciók			44	113	
	előadások			120	245	
	látogatások			17 766	35 834	
Külföldi kortárs darab	produkciók			4	22	
	előadások			18	40	
	látogatások			4601	5306	
Hazai kortárs darab	produkciók			40	85	
	előadások			102	205	
	látogatások			13 367	29 725	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Külföldi létező repertoár	produkciók			2	27	
	előadások			5	38	
	látogatások			1768	8734	
Hazai létező repertoár	produkciók			1	5	
	előadások			3	14	
	látogatások			220	2100	
amatőr						
Klasszikus repertoár	produkciók				5	
	előadások				17	
	látogatások				1459	
Modern repertoár (1860–1980)	produkciók			8	5	
	előadások			8	19	
	látogatások			760	1143	
1980 utáni	produkciók				7	
	előadások				16	
	látogatások				986	
Kortárs darab	produkciók			18	28	
	előadások			28	65	
	látogatások			1858	3731	
Külföldi kortárs	produkciók			1		
	előadások			1		
	látogatások			112		
Hazai kortárs	produkciók			17	28	
	előadások			27	65	
	látogatások			1746	3731	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Létező külföldi repertoár	produkciók				14	
	előadások				43	
	látogatások				3057	
Létező hazai repertoár	produkciók				3	
	előadások				9	
	látogatások				531	
félprofi						
Klasszikus repertoár	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Modern (1860–1980)	produkciók			6		
	előadások			18		
	látogatások			7956		
1980 utáni	produkciók			2		
	előadások			6		
	látogatások			2652		
Kortárs darab	produkciók			14	19	
	előadások			23	59	
	látogatások			6490	3650	
Külföldi kortárs	produkciók			1		
	előadások			1		
	látogatások			90		
Hazai kortárs	produkciók			13	19	
	előadások			22	59	
	látogatások			6400	3650	
Létező külföldi	produkciók					
	előadások					
	látogatások					

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Létező hazai	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
TÁNC						
professzionális						
Klasszikus balett	produkciók				1	5
	előadások				1	56
	látogatások				396	3025
Kortárs tánc	produkciók			23	48	12
	előadások			23	77	44
	látogatások			6861	15 558	7244
Néptánc	produkciók			1	6	
	előadások			1	8	
	látogatások			555	4635	
„Urban dance”	produkciók				1	
	előadások				1	
	látogatások				1084	
Egyéb	produkciók				2	
	előadások				2	
	látogatások				474	
amatőr						
Klasszikus balett	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Kortárs tánc	produkciók			1	2	
	előadások			10	6	
	látogatások			400	387	
Néptánc	produkciók			1	2	
	előadások			1	3	
	látogatások			200	218	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
„Urban dance"	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Egyéb	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
félprofi						
Klasszikus balett	produkciók			2		
	előadások			2		
	látogatások			884		
Kortárs tánc	produkciók			7		
	előadások			9		
	látogatások			3276		
Néptánc	produkciók			23		
	előadások			26		
	látogatások			6854		
„Urban dance"	produkciók			6		
	előadások			8		
	látogatások			2066		
Egyéb	produkciók			5		
	előadások			5		
	látogatások			894		
ZENÉS SZÍNHÁZ						
professzionális						
Opera	produkciók			5	14	4
	előadások			35	15	14
	látogatások			12 122	4187	3244
Operett	produkciók			3		3
	előadások			22		8
	látogatások			7191		1810
Musical	produkciók			3	26	7
	előadások			34	64	72
	látogatások			15 116	47 487	35 813

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Zenés színház	produkciók			3	17	
	előadások			61	23	
	látogatások			8968	4221	
Színházi koncert	produkciók				1	5
	előadások				2	25
	látogatások				58	7549
amatőr						
Opera	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Operett	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Musical	produkciók				4	
	előadások				19	
	látogatások				4520	
Zenés színház	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Színházi koncert	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
félprofi						
Opera	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Operett	produkciók			3		
	előadások			3		
	látogatások			814		
Musical	produkciók			8		
	előadások			12		
	látogatások			5048		

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Zenés színház	produkciók				4	
	előadások				53	
	látogatások				2194	
Színházi koncert	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
NÉZŐSZÁMOK						
Általános közönség	produkciók	155		174	342	
	előadások	860		479	686	517
	látogatások	209 372		135 413	160 013	108 262
professzionális	produkciók	132		114	273	
	előadások	708		379	490	446
	látogatások	183 650		102 299	146 600	106 380
amatőr	produkciók	17		1	57	8
	előadások	110		1	108	68
	látogatások	24 760		200	9125	1635
félprofi	produkciók	6		59	12	3
	előadások	42		99	88	10
	látogatások	963		32 914	4228	247
Gyermek-színház	produkciók	32		68	68	30
	előadások	386		476	117	192
	látogatások	44 654		62 234	28 961	43 511
professzionális	produkciók	30		32	64	
	előadások	373		417	117	185
	látogatások	42 437		46 484	28 362	42 490
amatőr	produkciók	2			2	
	előadások	13			3	7
	látogatások	2217			209	1021
félprofi	produkciók	0		36	2	
	előadások	0		59	7	
	látogatások	0		15 750	390	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Ifjúsági színház	produkciók	12		6	53	8
	előadások	57		13	102	24
	látogatások	3016		3178	10 005	4369
professzionális	produkciók	10		1	36	
	előadások	42		8	60	
	látogatások	2253		2636	7393	
amatőr	produkciók	1			8	
	előadások	11			30	
	látogatások	635			1358	
félprofi	produkciók	1		5	9	
	előadások	4		5	12	
	látogatások	128		542	1254	
Egyetemi hallgatóknak (amatőr)	produkciók	nem releváns		27	26	
	előadások			46	74	
	látogatások			3018	4829	
TÁMOGATÁS professzionális színház						
Strukturális támogatás / Állami támogatás (nagy intézmények)	produkciók	24			67	
	előadások	357			150	
	látogatások	111			29 685	
Középtávú / Állami és önkormányzati (Kis intézmények)	produkciók	38		253	50	
	előadások	327		992	76	
	látogatások	28 871		202 113	11 678	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
Projekttámogatás / Állami támogatás (kuratóriumok által kiosztva, hivatásos színházaknak)	produkciók	41		17	37	
Beleértve színházi műhelyek	előadások	262		17	61	
	látogatások	16 133		1234	4862	
Nincs támogatás	produkciók	35			170	26
	előadások	103			265	184
	látogatások	62 837			119 817	21 436
Nemzetközi támogatás	produkciók	37		5	50	
	előadások	83		5	106	
	látogatások	9520		496	16 399	
Ismeretlen	produkciók	1				
	előadások	2				
	látogatások	851				
ÉPÜLETENKÉNT						
50 férőhely alatt	produkciók			26	6	
	előadások			231	39	
	látogatások			8399	1842	
professzionális	produkciók			21	3	
	előadások			207	12	
	látogatások			7402	644	
amatőr	produkciók			5	1	
	előadások			24	10	
	látogatások			997	200	
félprofi	produkciók				2	
	előadások				17	
	látogatások				998	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
50–200 férőhely	produkciók			142	314	
	előadások			412	872	
	látogatások			57 466	49 314	
professzionális	produkciók			74	207	
	előadások			344	595	
	látogatások			47 424	34 467	
amatőr	produkciók			23	86	
	előadások			23	178	
	látogatások			2221	10 161	
félprofi	produkciók			45	21	
	előadások			45	99	
	látogatások			7821	4686	
200–400 férőhely	produkciók			11	36	
	előadások			46	59	
	látogatások			10 609	17 298	
professzionális	produkciók			11	35	
	előadások			46	57	
	látogatások			10 609	16 548	
amatőr	produkciók				1	
	előadások				2	
	látogatások				750	
félprofi	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
400–800 férőhely	produkciók			95	115	
	előadások			312	178	
	látogatások			124 373	78 190	
professzionális	produkciók			53	113	
	előadások			247	168	
	látogatások			95 488	74 727	

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
amatőr	produkciók				1	
	előadások				9	
	látogatások				3064	
félprofi	produkciók			42	1	
	előadások			65	1	
	látogatások			28 885	399	
> 800 férőhely	produkciók			1	29	
	előadások			1	73	50
	látogatások			4000	63 314	52 000
professzionális	produkciók			1	27	
	előadások			1	68	
	látogatások			4000	62 205	
amatőr	produkciók				2	
	előadások				5	
	látogatások				1109	
félprofi	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
Helyspecifikus	produkciók			4	2	
	előadások			4	17	
	látogatások			1000	632	
professzionális	produkciók			4	2	
	előadások			4	17	
	látogatások			1000	632	
amatőr	produkciók					
	előadások					
	látogatások					
félprofi	produkciók					
	előadások					
	látogatások					

ADATOK		Aarhus	Bern	Debrecen	Groningen	Tartu
FESZTIVÁLOK						
Általános közönség	produkciók			68	27	
	előadások			75	88	
	látogatások			15 086	12 348	
Gyermek-színház	produkciók			(24)	15	
	előadások			(24)	28	
	látogatások			(650)	3658	
Betlehemes Fesztivál (amatőr)	produkciók			31		
	előadások			70		
	látogatások			4200		
Ifjúsági színház	produkciók				41	
	előadások				65	
	látogatások				5366	
professzionális	produkciók				29	
	előadások				51	
	látogatások				4542	
amatőr	produkciók				8	
	előadások				9	
	látogatások				397	
félprofi	produkciók				4	
	előadások				5	
	látogatások				427	

7. A színházi kínálat (produkciók és előadások) megoszlása színháztípusok szerint a vizsgált városokban[10]

	Aarhus			Debrecen			Groningen			Maribor			Tartu		
	2010/2011 évad			2010/2011 évad			2010/2011 évad			2010/2011 évad			2010 év		
Színháztípus	Prod.	Ea.	Látog.	Prod.	Ea.	Látog.	Prod.	Ea.	Látog.	Prod.	Ea.	Látog.	Prod.	Ea.	Látog.
Prózai színház	51	596	92 767	120	363	85 628	210	474	56 834	62	286	51 992	114	488	95 705
	30%	*54%*	*41%*	*44%*	*36%*	*42%*	*43%*	*48%*	*28%*	*45%*	*42%*	*30%*	*71%*	*72%*	*59%*
Tánc	25	76	7 272	74	108	21 991	60	95	22 342	12	39	29 748	17	56	10 793
	15%	*7%*	*3%*	*27%*	*11%*	*11%*	*12%*	*9%*	*11%*	*9%*	*6%*	*17%*	*11%*	*8%*	*7%*
Musical	18	141	86 832	25	167	49 259	70	180	63 881	18	57	40 725	21	127	49 952
	10%	*13%*	*38%*	*9%*	*16%*	*24%*	*14%*	*18%*	*31%*	*13%*	*8%*	*24%*	*13%*	*19%*	*31%*
Kleinkunst	24	46	26 658	18	33	11 967	117	163	39 242						
	14%	*4%*	*12%*	*7%*	*3%*	*6%*	*24%*	*17%*	*21%*						
Báb- és tárgyszínház	17	129	4 983	34	302	33 567	8	13	3 181	41	290	47 222	6	7	388
	10%	*12%*	*2%*	*12%*	*30%*	*16%*	*2%*	*1%*	*2%*	*30%*	*43%*	*27%*	*4%*	*1%*	*2%*
Fizikai színház	22	73	5 579												
	13%	*6%*	*3%*												
Újcirkusz/show							8	27	15 252						
							2%	*3%*	*7%*						
Egyéb	14	42	2 675	4	41	1 132	16	27	3 076	5	6	377	2	2	80
	8%	*4%*	*1%*	*1%*	*4%*	*1%*	*3%*	*3%*	*1%*	*3%*	*1%*	*2%*	*1%*	*1%*	*1%*
Összesen	**171**	**1103**	**226 866**	**275**	**1014**	**203 843**	**489**	**979**	**203 808**	**138**	**678**	**170 064**	**160**	**680**	**156 916**
	100%	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*	*100%*

[10] Hedi-Liis Toome – Anneli Saro: Theatre Production and Distribution in Different European Cities, *Amfiteater*, vol. 3, 2015/1–2, 279.

8. A STEP City Project eredeti kérdőíve a nézők színházi tapasztalatáról

1. Osztályozza a következőket 1-től (nagyon rossz) 6-ig (nagyon jó)!
   a) az előadás:
   b) az est általában:
   c) a helyszín (színház, terem stb.):

2. A kérdéses előadással kapcsolatban kérjük, jelölje, hogy mennyire ért egyet az alábbi kijelentésekkel!
   1: *nagyon nem értek egyet;* 2: *nem értek egyet;* 3: *némileg nem értek egyet;* 4: *némileg egyetértek;* 5: *egyetértek;* 6: *nagyon egyetértek*

   a) Az előadás olyan volt, amilyenre számítottam.
   b) Az előadás többet nyújtott, mint amire számítottam.
   c) Az előadás kevesebbet nyújtott, mint amire számítottam.
   d) Tetszett a darab témája.
   e) Megfogott, ahogyan a történetet elmesélték.
   f) Az előadás világa magával ragadott.
   g) A darab megmozgatta a fantáziámat.
   h) Jó volt a rendezés.
   i) A színészek jól játszottak.
   j) A szereplők viselkedését érdekesnek találtam.
   k) A darab témája felismerhetően volt ábrázolva/előadva.
   l) Tetszett az előadás formai kivitelezése (színészi előadásmód, díszlet stb.)
   m) Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit.
   n) A darab által felvetett témákat meglepően kezelték az alkotók.
   o) Erről az előadásról érdemes gondolkodni a megtekintését követően.
   p) Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg, amit láttam és hallottam, szinte fizikális élmény volt.
   q) Erről az előadásról érdemes másokkal is beszélgetni a megtekintését követően.

3. Az előadásra...
   a) ... a dráma/írott szöveg miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   b) ... a témája miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   c) ... a drámaíró/szerző miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   d) ... a rendező miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   e) ... a színészek miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   f) ... a barátaim hívására jöttem. 1 2 3 4 5 6
   g) ... a színház/társulat miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   h) ... a helyszíne miatt jöttem. 1 2 3 4 5 6
   i) ... azért jöttem, mert személyesen ismerek valakit, aki dolgozott rajta. 1 2 3 4 5 6
   j) ... azért jöttem, mert szeretem látni ennek a társulatnak minden előadását. 1 2 3 4 5 6
   k) ... azért jöttem, mert jókat hallottam róla. 1 2 3 4 5 6
   l) ... valami más miatt jöttem, mégpedig:

4. Az elmúlt 12 hónapban hány alkalommal vett részt a következőkön (ezt az előadást NEM számítva)? soha / egyszer vagy kétszer / 3–5 alkalommal / 6 vagy több alkalommal
   a) professzionális prózai színház:
   b) professzionális musical:
   c) professzionális opera:
   d) professzionális klasszikus tánc:
   e) professzionális kortárs tánc:
   f) professzionális show-műsor (bűvész show, jégrevü, cirkusz stb.):
   g) professzionális stand-up comedy/ kabaré:
   h) professzionális pantomim:
   i) amatőr prózai színház:
   j) amatőr klasszikus vagy kortárs tánc:
   k) amatőr musical:
   l) amatőr show-műsor (bűvész show, jégrevü, cirkusz stb.):
   m) amatőr pantomim
   n) amatőr stand-up comedy / kabaré:

5. Az elmúlt 12 hónapban milyen debreceni színházakban/termekben/helyszíneken látott előadást és hány alkalommal? (Ezt az előadást NEM számítva.)
   soha / egyszer vagy kétszer / 3–5 alkalommal / 6 vagy több alkalommal
   a) Helyszín a
   b) Helyszín b

   c) Helyszín c
   d) Helyszín d
   e) Helyszín e
   f) Helyszín f

6.
   a) Látott már valamilyen előadást ebben a színházban ezelőtt? Igen/Nem
   (Amennyiben nem, ugorjon a 7. kérdésre.)
   b) Amennyiben igen, mit?
   c) Amennyiben igen, mi a véleménye az előadásokról ebben a színházban általában?
   (1 egyáltalán nem – 6 nagyon)
   Magas színvonal
   Innovatív
   Konvencionális
   Látványos
   Társadalmilag elkötelezett
   Jó szórakozás
   Állásfoglalásra késztető
   Inspiráló

7.
   a) Részt vett a darabhoz kötődő szervezett bemutatón/bevezetőn az előadás *előtt*? Igen/Nem
   b) Részt vett közönségtalálkozón / szervezett beszélgetésen az előadás *után*? Igen/Nem
   c) Elolvasta az előadáshoz kötődő kiadványt annak megtekintése előtt? Igen/Nem
   d) Az előadást követően megbeszélte azt alaposan másokkal? Igen/Nem

8. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról *mielőtt* megnézte azt? Igen/Nem
   Amennyiben nem, ugorjon a 9. kérdésre.
   Amennyiben igen, hol? Kérjük, jelölje az önre vonatkozó összes igaz állítást!
   Újságokban
   Magazinban
   Hirdetésben
   Rádióban
   Közösségi oldalon (Facebook, Twitter stb.)
   Blogon

Online cikkben
Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól
A színház kiadványából
A színház honlapjáról
Szórólapról vagy poszterről

9. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról *miután* megnézte azt? Igen/Nem
Amennyiben nem, ugorjon a 10. kérdésre.
Amennyiben igen, hol? Kérjük, jelölje az önre vonatkozó összes igaz állítást.
Újságokban
Magazinban
Hirdetésben
Rádióban
Közösségi oldalon (Facebook, Twitter stb.)
Blogon
Online cikkben
Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól.
A színház kiadványából
A színház honlapjáról
Szórólapról vagy poszterről

10. A következők közül mi volt fontos Önnek az előadással kapcsolatban? Kérjük, osztályozza az állításokat 1-től (legfontosabb) 5-ig (legkevésbé fontos).
Szórakoztató időtöltés
A narratíva/történet
Az előadók szakmai tudása
Kapcsolata személyemhez/jelenlegi élethelyzetemhez
A díszlet és a jelmezek

11. Az előadás helyszíne mennyire járult hozzá egy ... est eltöltéséhez (1 egyáltalán nem – 6 nagyon):
a) pihentető/kikapcsoló
b) élvezetes/szórakoztató
c) társadalmi/társasági
d) inspiráló/gondolatébresztő

12. Mennyire találta az előadást... (1 egyáltalán nem – 6 nagyon)
a) ... bonyolultnak?
b) ... meglepőnek?
c) ... pihentetőnek?
d) ... inspirálónak?
e) ... látványra tetszetősnek?
f) ... problémákkal szembesítőnek?
g) ... szórakoztatónak?
h) ... unalmasnak?
i) ... konvencionálisnak?
j) ... felismerhetőnek?
k) ... új képekkel telinek?
l) ... társadalmilag aktuálisnak/relevánsnak?
m) ... személyéhez kapcsolódónak/relevánsnak?
n) ... könnyen követhetőnek?
o) ... kihívást jelentőnek, nehéznek?
p) ... vigasztalónak/megoldást kínálónak?
q) ... kielégítően teljesnek?
r) ... izgalmasnak?
s) ... felszínesnek?
t) ... viccesnek?
u) ... hatásosnak/lenyűgözőnek?
v) ... szakmailag igényes munkának?
w) ... fájdalmasan meglepőnek?
x) ... személyesen megterhelőnek (az előadás sok energiát követelt a nézőtől)?

13. Az előadás melyik része tetszett Önnek a legjobban és miért?

14. Kérjük, válasszon egyet:
Nem tudom, hogy mennyibe került a jegy.
Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan magas volt.
Úgy gondolom, hogy a jegy ára reális volt.
Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan alacsony volt.

15. Kora: .....
16. Neme: nő/férfi
17. Hol lakik? (Mindig a legszűkebb kategória választandó.)
Debrecen
Debrecen agglomeráció

Hajdú-Bihar megye
Magyarország más része
Magyarországon kívül

18. Mi a legmagasabb iskolai végzettsége (beleértve azt is, amelyet most végez)?
Általános iskola
Szakmunkásképző intézet
Középiskola/Érettségi
Technikum
Főiskolai diploma
Egyetemi diploma BA
Egyetemi diploma MA
PhD

19. Melyik szektorban dolgozik? (Amennyiben nyugdíjas, melyik szektorban dolgozott? Amennyiben diák, melyik szektorban kíván elhelyezkedni tanulmányait követően?)
Oktatásügy
Pénzügyi és bankszektor
Egészségügy
Üzleti és ipari szektor
Szolgáltató szektor
Közszféra
Szociális/kulturális szektor
Művészetek és kultúra
Mezőgazdaság és halászat

20. Kivel érkezett az előadásra?
Egyedül
Családdommal (összesen ____ fő)
Barátokkal (összesen ____ fő)
Családdommal és barátokkal (összesen ____ fő)
Kollégákkal (összesen ____ fő)
Párommal

21. Egyéb megjegyzés a kérdőívvel vagy az előadással kapcsolatban:

.....

Köszönjük, hogy kitöltötte kérdőívünket.

9. Az SZFE Doktori Iskola kérdőíve a nézők színházi tapasztalatáról[1]

Kedves Színházkedvelő!

Kérjük, segítse munkánkat az alábbi kérdőív kitöltésével! Véleménye kiemelten fontos számunkra, hiszen ezáltal jobban megérthetjük, milyen tapasztalatai vannak a színházzal kapcsolatban, és milyen élményeket szerzett az előadás során.
A kérdőív kitöltése mindössze néhány percet vesz igénybe, és anonim módon történik. Válaszaival hozzájárul ahhoz, hogy a jövőben még magasabb színvonalú, inspiráló színházi élményeket kínálhassunk Önnek és közönségünknek.

1. Osztályozza a következőket egy 1-től 6-ig terjedő skálán!

	1 - Nagyon rossz	2	3	4	5	6 – Nagyon jó
1) Az előadás	1	2	3	4	5	6
2) Az est általában	1	2	3	4	5	6
3) A helyszín	1	2	3	4	5	6

2. A kérdéses előadással kapcsolatban kérjük, jelölje, hogy mennyire ért egyet az alábbi kijelentésekkel!

	Nagyon nem értek egyet	Nem értek egyet	Némileg nem értek egyet	Némileg egyet-értek	Egyet-értek	Nagyon egyetértek
1) Az előadás olyan volt, amilyenre számítottam.	1	2	3	4	5	6
2) Az előadás többet nyújtott, mint amire számítottam.	1	2	3	4	5	6
3) Az előadás kevesebbet nyújtott, mint amire számítottam.	1	2	3	4	5	6
4) Tetszett a darab témája.	1	2	3	4	5	6

[1] Köszönjük Bozsonyi Károly szociológus tanácsadónknak az eredeti STEP City kérdőív átalakításában nyújtott szakmai segítségét. További kutatásokhoz ennek a kérdőívnek a használatát javasoljuk. (A szerk.)

	Nagyon nem értek egyet	Nem értek egyet	Némileg nem értek egyet	Némileg egyet-értek	Egyet-értek	Nagyon egyetértek
5) Megfogott, ahogyan a történetet elmesélték.	1	2	3	4	5	6
6) Az előadás világa magával ragadott.	1	2	3	4	5	6
7) A darab megmozgatta a fantáziámat.	1	2	3	4	5	6
8) Jó volt a rendezés.	1	2	3	4	5	6
9) A színészek jól játszottak.	1	2	3	4	5	6
10) A szereplők viselkedését érdekesnek találtam.	1	2	3	4	5	6
11) A darab témája felismerhetően volt ábrázolva/előadva.	1	2	3	4	5	6
12) Tetszett az előadás formai kivitelezése (színészi előadásmód, díszlet stb.).	1	2	3	4	5	6
13) Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit.	1	2	3	4	5	6
14) A darab által felvetett témákat meglepően kezelték az alkotók.	1	2	3	4	5	6
15) Erről az előadásról érdemes gondolkodni a megtekintését követően.	1	2	3	4	5	6
16) Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg, amit láttam és hallottam, szinte testi élmény volt.	1	2	3	4	5	6
17) Erről az előadásról érdemes másokkal is beszélgetni a megtekintését követően.	1	2	3	4	5	6

3. Kérem, értékelje, hogy mennyire jellemzők Önre az alábbiak! Az előadásra...

	Egyáltalán nem	Nem jellemző	Inkább nem jellemző	Inkább jellemző	Jellemző	Nagyon jellemző
1) ... a dráma / írott szöveg miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
2) ... a témája miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
3) ... a drámaíró/ szerző miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
4) ... a rendező miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
5) ... a színészek miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
6) ... a barátaim hívására jöttem.	1	2	3	4	5	6
7) ... a színház/társulat miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
8) ... a helyszíne miatt jöttem.	1	2	3	4	5	6
9) ... azért jöttem, mert személyesen ismerek valakit, aki dolgozott rajta.	1	2	3	4	5	6
10) ... azért jöttem, mert szeretem látni ennek a társulatnak minden előadását.	1	2	3	4	5	6
11) ... azért jöttem, mert bérletem van.	1	2	3	4	5	6
12) ... azért jöttem, mert jókat hallottam róla.	1	2	3	4	5	6
13) ... valami más miatt jöttem, mégpedig:	1	2	3	4	5	6

4. Az elmúlt 12 hónapban hány alkalommal vett részt a következőkön (ezt az előadást NEM számítva)?

	Soha	Egyszer vagy kétszer	3-5 alkalommal	6 vagy több alkalommal
1) professzionális prózai színház	1	2	3	4
2) professzionális zenés színház	1	2	3	4
3) professzionális klasszikus tánc	1	2	3	4
4) professzionális kortárs tánc	1	2	3	4
5) professzionális show-műsor (bűvész show, jégrevü, cirkusz stb.)	1	2	3	4
6) professzionális stand-up comedy / kabaré	1	2	3	4
7) professzionális báb- és tárgyszínház, pantomim	1	2	3	4
8) professzionális performansz	1	2	3	4
9) amatőr prózai színház	1	2	3	4
10) amatőr zenés színház				
11) amatőr táncszínház	1	2	3	4
12) prózai vagy zenés egyetemi színház	1	2	3	4
13) amatőr show-műsor (bűvész show, jégrevü, cirkusz stb.)	1	2	3	4
14) amatőr báb- és tárgyszínház, pantomim	1	2	3	4
15) amatőr stand-up comedy / kabaré	1	2	3	4
16) amatőr performansz	1	2	3	4

egyéb: .....

.....

5. Az elmúlt 12 hónapban milyen színházakban/termekben/helyszíneken látott előadást és hány alkalommal? (Ezt az előadást NEM számítva.)

	Soha	Egyszer vagy kétszer	3-5 alkalommal	6 vagy több alkalommal
1) Helyszín (a)	1	2	3	4
2) Helyszín (b)	1	2	3	4
3) Helyszín (c)	1	2	3	4
4) Helyszín (d)	1	2	3	4
5) Helyszín (e)	1	2	3	4
6) Helyszín (f)	1	2	3	4

6. Látott már valamilyen előadást ebben a színházban ezelőtt?

1) Igen
2) Nem *(Ugorjon a 9. kérdésre.)*

7. *(Ha a 6. kérdés = Igen)* Kérem, írja le, milyen előadást látott ebben a színházban ezelőtt!

.....

8. *(Ha a 6. kérdés = Igen)* Mi a véleménye az előadásokról ebben a színházban általában?

	Egyáltalán nem	Nem	Inkább nem	Inkább igen	Igen	Nagyon
1) Magas színvonal	1	2	3	4	5	6
2) Innovatív	1	2	3	4	5	6
3) Konvencionális	1	2	3	4	5	6
4) Látványos	1	2	3	4	5	6
5) Társadalmilag elkötelezett	1	2	3	4	5	6
6) Jó szórakozás	1	2	3	4	5	6
7) Állásfoglalásra késztető	1	2	3	4	5	6
8) Inspiráló	1	2	3	4	5	6
9) Spirituális	1	2	3	4	5	6

9. Kérem, válaszoljon a kérdésekre!

9.1. Részt vett a darabhoz kötődő szervezett bemutatón/bevezetőn az előadás *előtt*?
1) Igen
2) Nem

9.2. Részt vett közönségtalálkozón / szervezett beszélgetésen az előadás *után*?
1) Igen
2) Nem

9.3. Elolvasta az előadáshoz kötődő kiadványt annak megtekintése előtt?
1) Igen
2) Nem

9.4. Az előadást követően megbeszélte azt alaposan másokkal?
1) Igen
2) Nem

10. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról *mielőtt* megnézte azt?
1) Igen
2) Nem *(Ugorjon a 12. kérdésre!)*

11. *(Ha a 10. kérdés = Igen)* Hol? Kérjük, jelölje az Önre vonatkozó összes igaz állítást!
1) Újságokban
2) Magazinban
3) Hirdetésben
4) Rádióban
5) Közösségi oldalon (Facebook, Twitter stb.)
6) Blogon
7) Online cikkben
8) Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól
9) A színház kiadványából
10) A színház honlapjáról
11) Szórólapról vagy poszterről

12. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról *miután* megnézte azt?
1) Igen
2) Nem *(Ugorjon a 14. kérdésre!)*

13. *(Ha a 12. kérdés = Igen)* Hol? Kérjük, jelölje az Önre vonatkozó összes igaz állítást!
1) Újságokban
2) Magazinban
3) Hirdetésben
4) Rádióban
5) Közösségi oldalon (Facebook, Twitter stb.)
6) Blogon
7) Online cikkben
8) Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól
9) A színház kiadványából
10) A színház honlapjáról
11) Szórólapról vagy poszterről

14. A következők közül mi volt fontos Önnek az előadással kapcsolatban? Kérjük, osztályozza az állításokat 1-től (legfontosabb) 5-ig (legkevésbé fontos).

	Osztályozás (1 = legfontosabb; 5 = legkevésbé fontos)
1) Szórakoztató időtöltés	
2) Szellemi élmény	
3) A narratíva/történet	
4) Az előadók szakmai tudása	
5) Kapcsolata személyemhez / jelenlegi élethelyzetemhez	
6) A díszlet és a jelmezek	

15. Az előadás helyszíne mennyire járult hozzá egy ... est eltöltéséhez?

	Egyáltalán nem	Nem	Inkább nem	Inkább igen	Igen	Nagyon
1) ...pihentető/kikapcsoló	1	2	3	4	5	6
2) ...élvezetes/szórakoztató	1	2	3	4	5	6
3) ...társadalmi/társasági	1	2	3	4	5	6
4) ...inspiráló/gondolatébresztő	1	2	3	4	5	6

16. Mennyire találta az előadást...

	Egyáltalán nem	Nem	Inkább nem	Inkább igen	Igen	Nagyon
1) ... bonyolultnak?	1	2	3	4	5	6
2) ... meglepőnek?	1	2	3	4	5	6
3) ... pihentetőnek?	1	2	3	4	5	6
4) ... inspirálónak?	1	2	3	4	5	6
5) ... látványra tetszetősnek?	1	2	3	4	5	6
6) ... problémákkal szembesítőnek?	1	2	3	4	5	6
7) ... szórakoztatónak?	1	2	3	4	5	6
8) ... unalmasnak?	1	2	3	4	5	6
9) ... konvencionálisnak?	1	2	3	4	5	6
10) ... felismerhetőnek?	1	2	3	4	5	6
11) ... újszerűnek?	1	2	3	4	5	6
12) ... társadalmilag aktuálisnak/ relevánsnak?	1	2	3	4	5	6
13) ... olyannak, ami Önről szól?	1	2	3	4	5	6
14) ... könnyen követhetőnek?	1	2	3	4	5	6
15) ... kihívást jelentőnek, nehéznek?	1	2	3	4	5	6
16) ... vigasztalónak / megoldást kínálónak?	1	2	3	4	5	6
17) ... kielégítően teljesnek?	1	2	3	4	5	6
18) ... izgalmasnak?	1	2	3	4	5	6
19) ... felszínesnek?	1	2	3	4	5	6
20) ... viccesnek?	1	2	3	4	5	6
21) ... hatásosnak/lenyűgözőnek?	1	2	3	4	5	6
22) ... szakmailag igényes munkának?	1	2	3	4	5	6
23) ... fájdalmasan meglepőnek?	1	2	3	4	5	6
24) ... személyesen megterhelőnek (az előadás sok energiát követelt a nézőtől)?	1	2	3	4	5	6

17. Az előadás melyik része tetszett Önnek a legjobban és miért?

.....

Melyik színész játéka volt a legkiemelkedőbb és miért?

.....

18. Milyennek találta a jegy árát?

1) Nem tudom, hogy mennyibe került a jegy.
2) Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan magas volt.
3) Úgy gondolom, hogy a jegy ára reális volt.
4) Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan alacsony volt.

19. Kora: .....

20. Neme:

1) Férfi
2) Nő

21. Hol lakik? Kérjük, írja le a település nevét és irányítószámát!

.....

22. Mi a legmagasabb iskolai végzettsége (beleértve azt is, amelyet most végez)?

1) Általános iskola
2) Szakmunkásképző intézet
3) Középiskola/Érettségi
4) Technikum
5) Főiskolai diploma
6) Egyetemi diploma (BA/BSc)
7) Egyetemi diploma (MA/MSc)
8) Osztatlan egyetemi képzés
9) PhD/DLA

23. Kérjük, az alábbi tevékenységlista közül válassza ki az Önre legjellemzőbbet!

1) Alkalmazott (szellemi munkakörben)
2) Alkalmazott (fizikai munkakörben)
3) Saját vállalkozásban dolgozik (szellemi munkakörben)
4) Saját vállalkozásban dolgozik (fizikai munkakörben)
5) Egyéb aktív
6) Tanul, részt vesz valamilyen iskolában vagy tanfolyamon
7) Munkanélküli
8) Nyugdíjas
9) Egyéb inaktív (GYED, GYES stb.)

24. Kivel érkezett az előadásra?

1) Egyedül
2) Családommal (összesen ____ fő)
3) Barátokkal (összesen ____ fő)
4) Családommal és barátokkal (összesen ____ fő)
5) Kollégákkal (összesen ____ fő)
6) Párommal

25. Egyéb megjegyzés a kérdőívvel vagy az előadással kapcsolatban:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Köszönjük, hogy kitöltötte kérdőívünket.

10. A bérletrendszer típusai és a konkrét bérletfajták a Csokonai Színházban

A színházlátogatók háromféleképpen juthatnak be az előadásokra: a kasszánál vásárolt egyedi jegyek megvásárlásával vagy bérlettel. A nézők legnagyobb része (78-80%-a) bérlettel érkezik a színházba. A bérlet kétféle lehet: kötött vagy szabad.

• A *kötött bérlet* azt jelenti, hogy mind a produkciót, mind az időpontot a színház határozza meg a nézők számára.

• A *szabad bérlet* azt jelenti, hogy mind az előadásokat, mind az időpontokat a néző választhatja meg a színház által felkínált választékból.

A Csokonai Színházban mind a kötött, mind a szabad bérlet tovább differenciálódik. Előadásszám szerint a következő bérlettípusok vannak:

– 8 előadásos kötött bérlet (műfaji és előadáshelyszín – nagy, kamara és stúdióterem – szerint vegyesen)
– 6 előadásos kötött vagy szabad bérlet
– 3 előadásos kötött vagy szabad bérlet
– 4 előadásos operabérlet (speciális)
– 3 előadásos stúdióbérlet
– 3 előadásos ifjúsági bérlet
– 2 előadásos ún. mesebérlet a gyerekeknek

Korosztály szerint:

• elsősorban felnőtteknek: 11 db bérletfajta a nagy- és kamaraterembe; 3 db a stúdiószínházba
• középiskolásoknak esti előadásokra (14–18/19 év): 5 db
• ifjúsági bérlet (10–15 év): 1 db
• gyermekbérlet (4/5–10/11 éves kor): 18 db a korábbi szezonban.

(Ez a magas szám azzal magyarázható, hogy ezt a programot ebben az évben kiemelten preferálta az állam, erre a színház speciálisan külön pénzért pályázhatott.)

A bérletek kategóriái ár szerint:

– kiemelt premier bérlet
– I., II. és III. kategória az ülőhely elhelyezkedése szerint

Kedvezményt az árakból a következő módon lehet kapni:

• 50% kedvezményt kaphatnak a közalkalmazottak, kormánytisztviselők, diákok, pedagógusok, nagycsaládosok, álláskeresők, fogyatékkal élők és nyugdíjasok az évad elején, augusztus elejétől október végéig. (Évadkezdés általában szeptember közepe.)

• 20%-os csoportos kedvezményt diákoknak, gyerekeknek és nyugdíjasoknak ad a színház min. 20 fő esetén.

• 10%-os kedvezményt biztosítanak a diákoknak, nyugdíjasoknak, nagycsaládosoknak (négy főtől) az I. és II. osztályú helyekre.

A konkrét bérletek a Csokonai Színházban a 2011/12-es szezonban: név, nézőcsoport és eladott bérletszám szerint

Felnőtt bérletek

	NÉV (nézőcsoport)	Előadásszám	Eladott bérletszám
1.	Csokonai (kiemelt premier bérlet)	8	180
2.	Thuróczy (másodpremier bérlet)	8	231
3.	Téri Árpád (főként közalkalmazottak)	8	215
4.	Mensáros (vegyes, sok pedagógussal)	8	275
5.	Honthy Hanna (vegyes)	8	280
6.	Csortos (megmaradt gyári: TEVA gyógyszergyár)	8	280
7.	Rajz János (nyugdíjas)	8	246
8.	Universitas (vegyes egyetemi)	6	299
9.	Lendvay (volt Kossuth egyetemi)	6	252
10.	Horváth Árpád (orvosi egyetem)	6	250
11.	Erkel (operabérlet, speciális)	4	290

Középiskolás diákbérletek

	NÉV (nézőcsoport)	Előadásszám	Eladott bérletszám
1.	Ady (drámatagozatos művészeti gimnázium)	6	351
2.	Tóth Árpád (gimnázium)	6	314
3.	Lontay Margit (református gimn.)	6	304
4.	Szabó Magda (vegyipari szakközépiskola)	6	218
5.	Bertók Lajos (vegyes iskolák)	4	303

Stúdióbérletek

	NÉV (nézőcsoport)	Előadásszám	Eladott bérletszám
1.	Blaha Lujza (vegyes)	3	46
2.	Hofi Géza (vegyes)	3	42
3.	Kertész Gyula (vegyes)	3	35

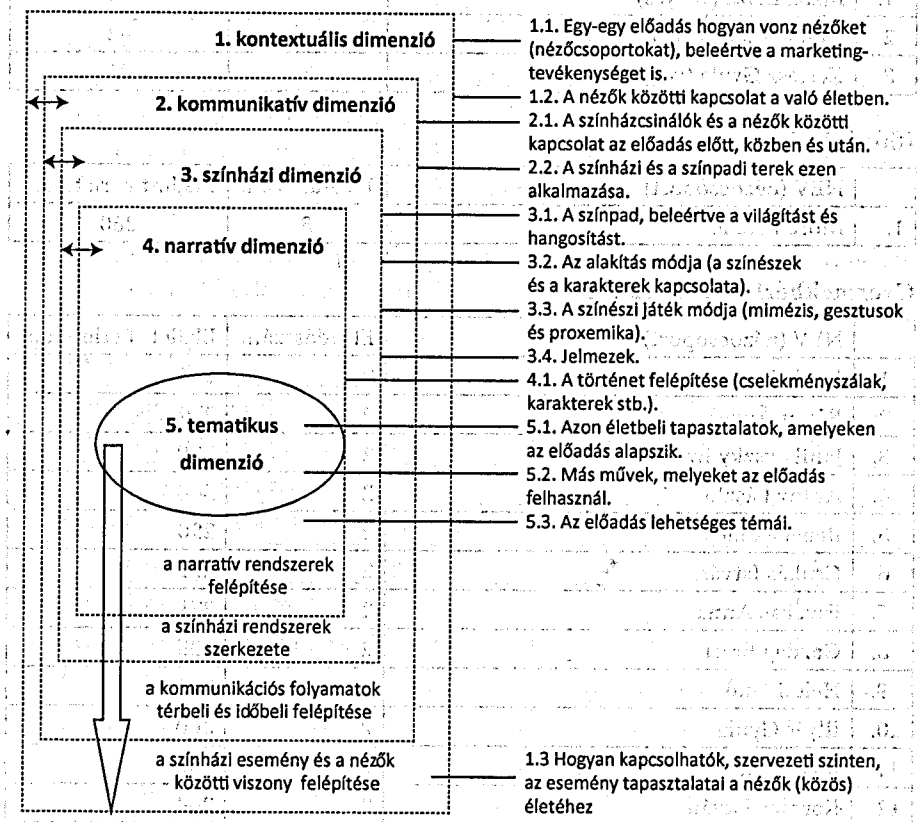
Ifjúsági bérletek

	NÉV (nézőcsoport)	Előadásszám	Eladott bérletszám
1.	Móra Ferenc	3	260

Gyermekbérletek (4–12 év)

	NÉV (nézőcsoport)	Előadásszám	Eladott bérletszám
1.	Lázár Ervin	2	263
2.	Bálint Ágnes	2	279
3.	Janikovszky Éva	2	300
4.	Arany László	2	300
5.	Benedek Elek	2	290
6.	Csukás István	2	271
7.	Fazekas Anna	2	271
8.	Gazdag Erzsi	2	235
9.	Heltai Jenő	2	256
10.	Illyés Gyula	2	300
11.	Jókai Mór	2	258
12.	Kormos István	2	244
13.	Mészöly Miklós	2	235
14.	Nemes Nagy Ágnes	2	293
15.	Szabó Lőrinc	2	258
16.	Török Sándor	2	248
17.	Weöres Sándor	2	284

11. Színházieseményelemző modell, TEAM (Theatrical Event Analysis Model)


1. kontextuális dimenzió
2. kommunikatív dimenzió
3. színházi dimenzió
4. narratív dimenzió
5. tematikus dimenzió
a narratív rendszerek felépítése
a színházi rendszerek szerkezete
a kommunikációs folyamatok térbeli és időbeli felépítése
a színházi esemény és a nézők közötti viszony felépítése
1.1. Egy-egy előadás hogyan vonz nézőket (nézőcsoportokat), beleértve a marketing-tevékenységet is.
1.2. A nézők közötti kapcsolat a való életben.
2.1. A színházcsinálók és a nézők közötti kapcsolat az előadás előtt, közben és után.
2.2. A színházi és a színpadi terek ezen alkalmazása.
3.1. A színpad, beleértve a világítást és hangosítást.
3.2. Az alakítás módja (a színészek és a karakterek kapcsolata).
3.3. A színészi játék módja (mimézis, gesztusok és proxemika).
3.4. Jelmezek.
4.1. A történet felépítése (cselekményszálak, karakterek stb.).
5.1. Azon életbeli tapasztalatok, amelyeken az előadás alapszik.
5.2. Más művek, melyeket az előadás felhasznál.
5.3. Az előadás lehetséges témái.
1.3 Hogyan kapcsolhatók, szervezeti szinten, az esemény tapasztalatai a nézők (közös) életéhez

A tárgyak a színházi (3) és narratív (4) rendszerekben nyernek formát, bizonyos térbeli (2) és társadalmi (1) körülmények között színházi és társadalmi tapasztalatot közvetítenek.

12. Színházi Esemény Értékelő Lap (SZÉL) (= Theatre Event Score Table). Angol és magyar nyelvű változat

Theatre Event Score Table *(Spoken Theatre)*

A) Short categorization

Name of the production:
Target group:
Name of Company:
Residence of the company:
Discipline (code):
Prof/semi/amateur:
Form of subsidization (code):
Venne:
Relation to Venue (code):
Day of performance:
Contextual rate (max 15):
Communicative rate (max 20):
Number of spectators:
Theatrical Complexity Rate (1–5):
Narrative Complexity Rate (1–5):
Total Complexity Rate 1 (1–5):
Total Complexity Rate 2 (1–5):

B) Short description of *the play (in about 250 words; for full analysis of the event, see attached 2 or 3 pages)*

C) Scores based on event analysis

1. Contextual dimension

1.1 Was the production made for a specific target group /no/partly/yes? Which target group(s)?
1.2 Was the event visited by groups (classes, clubs etc.)? totally not 1 – 5 only
1.3 Were there any activities around the event to support the reception of the play? none 1 – 5 a lot
1.4 Were there any activities around the play within the event to support the reception of it? none 1 – 5 a lot

2. Communicative dimension

2.1 Was there any contact between spectators and the theatre makers around the event? none 1 – 5 a lot

2.2 Was there any contact between spectators and the theatre makers around the play? none 1 – 5 a lot

2.3 Was there any *direct* contact between spectators and actors during the show? none 1 – 5 a lot

2.4 Took the show place in a fiat floor theatre/ proscenium theatre/or site specific space?

2.5 Took the event place in the open air? y/n

2.6 Was the audience sitting in a frontal position to the stage? y/n

2.7 Was the audience sitting around or half around the floor? y/n

2.8 Were borders between the stage and the audience spaces blurred? totally not 1 – 5 totally

2.9 Were there 50–100 / 100–200 /200–400 / 400–1000; 1000 or more seats?

3. Theatrical dimension

3.1 How was the theatrical space designed? realistic 1 – 5 totally abstract

3.2 Was the type of music in the performance well known 1 – 5 totally new

3.3 Could the scenery be considered supporting the narrative 1 – 5 automous aesthetic?

3.4 Could the music be considered supporting the narrative 1 – 5 automous aesthetic?

3.5 Could the lighting be considered supporting the narrative 1 – 5 automous aesthetic?

3.6 Could the costumes be considered supporting the narrative 1 – 5 automous aesthetic?

3.7 What was dominant in creating meaning? the character 1 – 5 the actor

3.8 In which style were the actors playing? realistic no 1 – 5 yes; demonstrating no 1 – 5 yes; grotesque no 1 – 5 yes; as abstract figures no 1 – 5 yes; being themselves no 1 – 5 yes

3.9 Was the creation of possible theatrical experiences text based 1 – 5 performing based?

3.10 Was reality irrupting the fiction? by the way the space was used no 1 – 5 yes; by actors themselves no 1 – 5 yes; by what happened no 1 – 5 yes; by use of media no 1 – 5 yes

4. Narrative dimension

4.1 Was the narrative created by text 1 – 5 by performing?

4.2 Were the characters fiat 1 – 5 round; static 1 – 5 dynamic;

4.3 Was the dramatic situation in the original play a historical/contemporary/abstract one

4.4 Situated this performance the dramatic action in a historical/contemporary/abstract time and place?

4.5 Was there a unity of time? yes 1 – 5 no4.6 Was there a unity of place? yes 1 – 5 no

4.7 Was the play closed 1 – 5 open?

4.8 Had the play one dominant plotline? yes 1 – 5 no

4.9 Had the play more separated plotlines no 1 – 5 yes

5. Matters and sources

5.1 Was the performance based on an existing / a new playtext?

5.2 If it was an existing play, when was the original written, by whom

5.3 Was the production based on a film, a book or another type of text? yes/ no, namely ...

5.4 Were different types of texts used in the performance? no 1 – 5 yes

5.5 Were topical issues used as sources in the performance? no 1 – 5 yes

5.6 Were personal experiences of actors as sources visible in the play no 1 – 5 yes

5.7 Which were the themes of the event? no 1 – 5 yes

Színházi Esemény Értékelő Lap (SZÉL) – prózai előadás

A) Rövid kategorizáció

A produkció címe:

Célközönség:

A társulat neve:

A társulat székhelye:

Műfaj (kóddal):

Profi/félprofi/amatőr:

Finanszírozási forma (kóddal):

Helyszín:

Az előadó és a helyszín viszonya (kóddal):

Az előadás napja:

Kontextuális érték (max. 15):

Kommunikatív érték (max. 20):
Nézőszám:
Színházi komplexitás (1–5):
Narratív komplexitás (1–5):
Összesített komplexitás (1–5):

B) A darab rövid leírása (kb. 250 szóban összefoglalva; az esemény teljes elemzéséért lásd a mellékelt 2. és 3. oldalt)

C) Az eseményelemzési modell alapján osztott pontok

1. Kontextuális réteg

1.1. Egy meghatározott célközönségnek készült a produkció? Nem/Részben/Igen.
Ha igen, melyek ezek?
1.2. Az eseményt csoportok (osztályok, klubok, stb.) látogatták? Egyáltalán nem 1 – 5 Kizárólag.
1.3. Az esemény mellett hány, az előadás befogadását segítő tevékenység volt? Egy sem 1 – 5 Számos.
1.4. Az eseményen belül, az előadás mellett hány olyan tevékenység volt, amely segítette annak befogadását? Egy sem 1 – 5 Számos.

2. Kommunikatív réteg

2.1. Volt bármiféle kapcsolat a színházcsinálók és a nézőközönség között az eseményen belül? Egyáltalán nem 1 – 5 Igen, szoros.
2.2. Volt bármiféle kapcsolat a színházcsinálók és a nézőközönség között a darabon belül? Egyáltalán nem 1 – 5 Igen, szoros.
2.3. A műsor alatt volt *közvetlen* kapcsolat a színészek és a nézők között? Egyáltalán nem 1 – 5 Számos alkalommal.
2.4. A műsor egy stúdiószínházban / proszcénium színházban / helyszín-specifikus térben került megrendezésre.
2.5. Szabadtéri volt az esemény? Nem. / Igen.
2.6. A közönség a színpaddal szemben foglalt helyet? Nem. / Igen.
2.7. A közönség körben, netán félkörben ülte körül a színpadot? Nem. / Igen.
2.8. A színpad és a nézőtér közötti határok elmosódtak a darab során? Egyáltalán nem 1 – 5 Teljes mértékben.
2.9. 50–100 / 100–200 / 200–400 / 400–1000 / 1000 vagy több ülőhely volt?

3. Színházi réteg

3.1. Hogyan volt megtervezve a színházi tér? Valósághű 1 – 5 Teljesen absztrakt.
3.2. Mennyire voltak ismertek az előadás zenés elemei? Széles körben ismertek 1– 5 Teljesen újak.
3.3. A díszlet az elbeszélést szolgálta. 1– 5 Önmagában is esztétikai értéket képviselt.
3.4. A darab zenéje az elbeszélést szolgálta. 1 – 5 Önmagában is esztétikai értéket képviselt.
3.5. A világítás az elbeszélést szolgálta. 1 – 5 Önmagában is esztétikai értéket képviselt.
3.6. A jelmezek az elbeszélést szolgálták. 1 – 5 Önmagukban is esztétikai értéket képviseltek.
3.7. A jelentés létrehozásában inkább a karakter 1 – 5 a színész dominált.
3.8. Milyen stílusban játszottak a színészek? Realisztikus: nem 1 – 5 igen; Szemléltető: nem 1– 5 igen; Groteszk: nem 1– 5 igen; absztrakt figurákként: nem 1 – 5 igen; önmagukat adták: nem 1 – 5 igen.
3.9. A lehetséges színházi élmény megteremtése a szövegen alapszik. 1– 5 Az előadáson alapszik.
3.10. Megzavarta a fikciót a valóság? A térhasználat következtében: nem 1 – 5 igen; maguk a színészek által: nem 1 – 5 igen; a cselekmény által: nem 1 – 5 igen; különböző médiumok használata által: nem 1 – 5 igen.

4. Narratív réteg

4.1. A narratívát a szöveg 1 – 5 az előadás teremtette meg.
4.2. A karakterek laposak 1– 5 kerek egészek; statikusak 1– 5 dinamikusan változnak.
4.3. Az darab drámai szituációja történelmi/kortárs/absztrakt.
4.4. Az előadás a drámai történetet történelmi/kortárs/absztrakt helyen és időben meséli el.
4.5. A darabban megvolt az idő egysége? Nem 1 – 5 Igen.
4.6. A darabban megvolt a tér egysége? Nem 1 – 5 Igen.
4.7. A darab zárt 1 – 5 nyitott volt.
4.8. A darabnak egy fő cselekményszála volt. Nem 1 – 5 Igen.
4.9. A darab cselekménye több szálon futott. Nem 1– 5 Igen

5. Témák és források

5.1. A előadás egy már létező / egy teljesen új drámai szövegen alapszik.

5.2. Ha a darab egy már létező előadás szövegén alapszik, azt ki írta és mikor?

5.3. A produkció egy filmen, könyvön, netán egy más típusú szövegen alapszik? Nem/Igen, név szerint

5.4. Használtak egyéb típusú szövegeket (dráma, versek, dokumentumok stb.) az előadás során? Nem 1 – 5 Igen.

5.5. Megjelentek aktuálpolitikai kérdések forrásként a darabban? Nem 1 – 5 Igen.

5.6. A színészek személyes élményei vajon szolgálhattak forrásként a darabban? Nem 1 – 5 Igen.

5.7. Mik voltak az esemény témái?

13. A nézőkutatáshoz kiválasztott előadások (2012. április–május)

Cím	Színháztípus/ Műfaj	Társulat	Helyszín
Madách Imre: *Az ember tragédiája*	próza/klasszikus	Csokonai társulata	Csokonai Színház Nagyterem
Ivan Viripajev: *Illúziók*	próza/kortárs	Csokonai társulata	Víg Kamaraszínház
Edward Albee: *Peter és Jerry – Állatkerti történet*	próza/modern	Csokonai társulata	Csokonai Színház stúdiószínháza
Giacomo Puccini: *Bohémélet*	zenés színház / opera	Csokonai társulata	Csokonai Színház Nagyterem
Meseautó	zenés színház / zenés játék	Körúti Színház	Vasutas Művelődési Ház
Hajdú Táncegyüttes néptáncestje	tánc/néptánc	Hajdú Táncegyüttes	Csokonai Színház Nagyterem
William Shakespeare: *Szentivánéji mámor*	próza / klasszikus átdolgozás	Színláz, egyetemi színjátszók társulata	Debreceni Egyetem, pince és egyéb talált helyszínek
Stand-up est	Kleinkunst / stand-up comedy	Kiss Ádám, Benk Dénes, Szupkay Viktor	Debreceni Egyetem, Lovarda
Pilinszky János: *Látja Isten, hogy állok a napon*	Kleinkunst / költői est	Csokonai / Hobo Földes László	Csokonai Színház stúdiószínháza
Boldog képek	bábszínház	Vojtina Bábszínház	Vojtina Bábszínház nagyterme

14. *Rómeó és Júlia* kérdőív

Kedves Kitöltő!

Gódor Lilla vagyok, a Károli Gáspár Református Egyetem másodéves színháztudomány mesterszakos hallgatója. Szakdolgozatomban a fiatalok színházi recepcióját vizsgálom a Nemzeti Színház 2021-ben bemutatott Rómeó és Júlia előadásán keresztül. A kérdőív az előadással kapcsolatban tesz fel kérdéseket, a kitöltési idő 10-15 perc.

Köszönöm az együttműködést és kitöltést!

1. Mennyire ismeri a Rómeó és Júlia történetet?

- Ismerem, olvastam
- Ismerem, de nem olvastam
- Nem ismerem
- Hallottam már róla
- Színházi előadást vagy filmet láttam róla

2. Látott már korábban Rómeó és Júlia előadást színházban?

- Igen
- Nem

3. Ha az előző kérdésre igennel válaszolt, akkor kérem, sorolja el az előadást vagy előadásokat, amelyeket látott:

4. Kérem, osztályozza a következőket 1-től 6-ig!

1: nagyon rossz; 6: nagyon jó

	1	2	3	4	5	6
Az előadás						
A délután / est általában						
A helyszín (például: terem, ruhatár, büfé)						

5. Az előadással kapcsolatban kérem, jelölje, hogy mennyire ért egyet az alábbi kijelentésekkel!

1: nagyon nem értek egyet; 2: nem értek egyet; 3: némileg nem értek egyet; 4: némileg egyetértek; 5: egyetértek; 6: nagyon egyetértek

	1	2	3	4	5	6
Az előadás olyan volt, amilyenre számítottam.						
Az előadás többet nyújtott, mint amire számítottam.						
Az előadás kevesebbet nyújtott, mint amire számítottam.						
Tetszett a darab témája.						
Megfogott, ahogyan a történetet elmesélték.						
Az előadás világa magával ragadott.						
A darab megmozgatta a fantáziámat.						
Jó volt a rendezés.						
A színészek jól játszottak.						
A darab témája felismerhetően volt ábrázolva/előadva.						
Tetszett az előadás formai kivitelezése (színészi előadásmód, díszlet stb.).						
Azt éreztem, hogy a színészek tőlem is vártak valamit.						
Erről az előadásról érdemes gondolkodni a megtekintését követően.						
Nagyon közvetlenül tapasztaltam meg, amit láttam és hallottam, szinte fizikális élmény volt.						
Erről az előadásról érdemes másokkal is beszélgetni a megtekintését követően.						

6. Az előadásra...

Kérem jelölje a skálán, hogy az előadásra, mely szempontok miatt érkezett.

	1	2	3	4	5	6
a dráma/írott szöveg miatt jöttem.						
a témája miatt jöttem.						
a drámaíró/szerző miatt jöttem.						
a rendező miatt jöttem.						
a színészek miatt jöttem.						
mások hívása miatt jöttem.						
a helyszín miatt jöttem.						
azért jöttem, mert szeretem megnézni ennek a társulatnak minden előadását.						
azért jöttem, mert jókat hallottam az előadásról.						

Valami más miatt jöttem az előadásra, mégpedig...

7. Mennyire találta az előadást...

	1	2	3	4	5	6
inspirálónak?						
látványosnak?						
a szöveget könnyen követhetőnek?						
szórakoztatónak?						
problémákkal szembesítőnek?						
unalmasnak?						
formabontónak?						
hagyományosnak?						
aktuálisnak/relevánsnak?						
kihívást jelentőnek / nehéznek?						
vigasztalónak / megoldást kínálónak?						
izgalmasnak?						
felszínesnek?						
szakmailag igényes munkának?						
személyéhez, jelenlegi élethelyzetéhez kapcsolódónak?						

8. Tudott-e meg újat, adott-e Önnek újat az előadás a Rómeó és Júlia történetről?

9. Hogyan tudná megfogalmazni, mit mondott a szerelemről az előadás Önnek?

10. Mennyire volt követhető, érthető a szöveg?

11. Mennyire tudta megfigyelni a díszleten olvasható idézeteket? Adott hozzá és ha igen, mit az előadáshoz ez a vizuális élmény?

12. Ha ki kellene emelnie egy mozzanatot az előadásból, amelyik a legjobban tetszett Önnek, mi lenne az?

13. Voltak olyan elemei az előadásnak, amelyekhez szükséges lenne az Ön számára további magyarázat, megbeszélés?

14. Az előadásra milyen szervezésen keretein belül érkezett?

- Magánszervezés
- Szervezett program
- Egyéb:

Ha szervezett program keretén belül érkezett, kérem, adja meg a program nevét! (például iskolai vagy konkrét program megnevezése)

15. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról mielőtt megnézte azt?

- Igen
- Nem

Amennyiben igen, hol?
Kérem, jelölje az Önre vonatkozó összes igaz állítást.

- Nyomtatott újságban
- Online újságban
- Rádióban
- Közösségi oldalon (Facebook, Instagram, stb.)
- Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól
- A színház közösségi oldalairól, kiadványaiból
- Utcai szórólapról vagy poszterről

16. Hallott vagy olvasott valamit az előadásról, miután megnézte azt?

- Igen
- Nem

Amennyiben igen, hol?
Kérem, jelölje az Önre vonatkozó összes igaz állítást.

- Nyomtatott újságban
- Online újságban
- Rádióban
- Közösségi oldalon (Facebook, Instagram, stb.)
- Barátoktól, ismerősöktől vagy kollégáktól
- A színház közösségi oldalairól, kiadványaiból
- Utcai szórólapról vagy poszterről

17. Látott már valamilyen előadást ebben a színházban ezelőtt?

- Igen
- Nem

Amennyiben igen, mely előadást vagy előadásokat?

18. A jelenlegi színházi évadban (2021 szeptemberétől) milyen gyakorisággal jár színházba? (Ezt az előadást nem számítva.)
- Heti rendszerességgel
- Havonta néhány alkalommal
- Évente néhány alkalommal
- Ritkábban
- Egyéb:

19. Mi a vélemenye az előadás jegyáráról?
- Nem tudom, hogy mennyibe került a jegy.
- Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan magas volt.
- Úgy gondolom, hogy a jegy ára reális volt.
- Úgy gondolom, hogy a jegy ára túlságosan alacsony volt.

20. Kérem, adja meg életkorát!

21. Kérem, adja meg a nemét!
- Nő
- Férfi

22. Kérem, adja meg állandó lakóhelyének típusát!
- Község
- Nagyközség
- Város
- Megyei jogú város
- Főváros

23. Mi a legmagasabb iskolai végzettsége (beleértve azt is, amelyet most végez)?
- Általános iskola
- Szakmunkásképző intézet
- Érettségi
- Technikum / OKJ
- BA diploma
- MA diploma
- PhD
- Egyéb:

24. Jelenleg mi a foglalkozása?
- Tanuló
- Dolgozó
- Mindkettő
- Egyik sem
- Egyéb

25. Kivel érkezett az előadásra?
- Egyedül
- Családdal
- Barátokkal
- Családdal és barátokkal
- Kollégákkal, osztálytársakkal, csoporttársakkal
- Partnerrel
- Egyéb: Az űrlap alja

X

Szt. E. Klebelsberg Könyvtár és Levéltár
SZEGED
2.

X 381431

A KÖTET SZERZŐI, KÖZREMŰKÖDŐI

Hans van Maanen holland színházszociológus, nyugalmazott egyetemi tanár, Groningeni Egyetem, a STEP nemzetközi színházszociológiai kutatócsoport társalapítója.

Marco De Marinis olasz színházszemiotikus, színháztörténész, a bolognai egyetem kommunikáció és színházi intézetének professzora.

Sepsi Enikő művészetelméleti és színháztudományi szakíró, dramaturg, egyetemi tanár, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora és a művészettudományi PhD-program vezetője, a KRE BTK Benda Kálmán Bölcsészet- és Társadalomtudományi Szakkollégium alapító igazgatója.

Balkányi Magdolna a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének nyugalmazott docense, a STEP nemzetközi színházszociológiai kutatócsoport magyar kutatásvezetője.

Szabó Attila színháztörténész, a KRE BTK Művészettudományi és Művészetpedagógiai Tanszékének docense, az SZFE oktatója, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatóhelyettese, a STEP nemzetközi színházszociológiai kutatócsoport tagja.

Gódor Lilla színháztörténész.

Tölli Szofia színháztörténész, újságíró, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori hallgatója.

Szántó Száva színháztörténész, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori hallgatója.

Bozsonyi Károly szociológus, egyetemi docens, a Neumann János Egyetem tudományos és stratégiai rektorhelyettese.

AZ ALSOROZATBAN EDDIG MEGJELENT

Tanulmánykötet

Császár-Nagy Noémi, Demetrovics Zsolt, Vargha András (szerk.): *A klinikai pszichológia horizontja. Tisztelgő kötet Bagdy Emőke 70. születésnapjára*

Szávay László (szerk.): *„Vidimus enim stellam eius..."*

Petrőczi Éva, Szabó András (szerk.): *A zsoltár a régi magyar irodalomban*

Horváth Erzsébet, Literáty Zoltán (szerk.): *Történelmet írunk. Tisztelgő kötet Ladányi Sándor 75. születésnapja alkalmából*

Anita Czeglédy, József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen*

Gudor Botond, Kurucz György, Sepsi Enikő (szerk.): *Egyház, társadalom és művelődés Bod Péter korában*

Ittzés Gábor, Péti Miklós (eds.): *Milton Through the Centuries*

Kendeffy Gábor, Kopeczky Rita (szerk.): *Vallásfogalmak sokfélesége*

Zsengellér József, Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *„A Szentek megismerése ad értelmet." Conferentia Rerum Divinarum 1–2.*

Trajtler Dóra Ágnes (szerk.): *Tan és módszertan. Conferentia Rerum Divinarum 3.*

Pap Ferenc, Szetey Szabolcs (szerk.): *Illés lelkével. Tanulmányok Báthori Gábor és Dobos János lelkipásztori működéséről*

Somodi Ildikó (szerk.): *A mindennapos művészeti nevelés megvalósulásának lehetőségei. Értékközvetítés a művészeti nevelésben*

Dávid István (szerk.): *Merre tovább kántorképzés? Gondolatok egy konferencián – Nagykőrös, 2012. október 5.*

Hansági Ágnes, Hermann Zoltán (szerk.): *Jókai & Jókai*

Dringó-Horváth Ida, N. Császi Ildikó (szerk.): *Digitális tananyagok – oktatásinformatikai kompetencia a tanárképzésben*

Erdélyi Ágnes, Yannick François (szerk.):
Pszichoanalitikus a társadalomban

Fülöp József, Mirnics Zsuzsanna, Vassányi Miklós (szerk.):
Kapcsolatban – Istennel és emberrel. Pszichológiai és bölcsészeti tanulmányok

Pap Ferenc (szerk.): *Dicsőség tükre. Művészeti és teológiai tanulmányok*

Sára Tóth, Tibor Fabiny, János Kenyeres, Péter Pásztor (eds.):
Northrop Frye 100: A Danubian Perspective

Spannraft Marcellina, Sepsi Enikő, Bagdy Emőke, Komlósi Piroska,
Grezsa Ferenc (szerk.): *Ki látott engem? Buda Béla 75*

Komlósi Piroska (szerk.): *Családi életre és kapcsolati kultúrára felkészítés*

Ida Dringó-Horváth, József Fülöp, Zita Hollós, Petrâ Szatmári,
Anita Szentpétery-Czeglédy, Emese Zakariás (Hg.): *Das Wort – ein weites Feld*

Fülöp József (szerk.): *A zenei hallás*

József Fülöp, Szilvia Ritz (Hg.): *Inspirationen II*

Tóth Sára, Kókai Nagy Viktor, Marjai Éva, Mudriczki Judit, Turi Zita, Arday-
Janka Judit (szerk.): *Szóltó szavak. The Power of Words. Tanulmányok Fabiny
Tibor hatvanadik születésnapjára. Papers in Honor of Tibor Fabiny's sitxtieth
Birthday*

Lázár Imre, Szenczi Árpád (szerk.): *A nevelés kozmológusai. Kodály Zoltán,
Karácsony Sándor és Németh László megújuló öröksége*

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *A hit erejével. Pedagógiai tanulmányok*

Makkai Béla (szerk.): *A Felvidék krónikása.
Tanulmányok a 70 éves Popély Gyula tiszteletére*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia I.*

Gér András László, Jenei Péter, Zila Gábor (szerk.): *Hiszek, hogy megértsem*

Simon-Székely Attila (szerk.): *Lélekenciklopédia.
A lélek szerepe az emberiség szellemi fejlődésében*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Zsávolya Zoltán (szerk.):
Nemzet – sors – identitás

Vassányi Miklós, Sepsi Enikő, Voigt Vilmos (szerk.): *A spirituális közvetítő*

Julianna Borbély, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Dan H. Popescu (eds.):
English Language & Literatures in English 2014

Sepsi Enikő, Lovász Irén, Kiss Gabriella, Faludy Judit (szerk.): *Vallás és művészet*

Bubnó Hedvig, Horváth Emőke, Szeljak György (szerk.): *Mítosz, vallás és
egyház Latin-Amerikában. A Boglár Lajos emlékkonferencia tanulmánykötete*

Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.):
Tükör által. Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből

Méhes Balázs (szerk.): *Lelki arcunk. Tanulmányok Szenczi Árpád hatvanadik
születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Németh László (szerk.): *A család
és a közösség szolgálatában. Tanulmányok Komlósi Piroska tiszteletére*

Horváth Csaba, Papp Ágnes Klára, Török Lajos (szerk.):
Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről

Anka László, Kovács Kálmán Árpád, Ligeti Dávid, Makkai Béla,
Schwarczwölder Ádám (szerk.): *Natio est semper reformanda.
Tanulmányok a 70 éves Gergely András tiszteletére*

Fülöp József, Mészáros Márton, Tóth Dóra (szerk.): *A szél fúj, ahová akar.
Bölcsészettudományi dolgozatok*

Zsengellér József, Kodácsy Tamás, Ablonczy Tamás (szerk.): *Felelet
a mondolatra. Tanulmányok a 60 éves Bogárdi Szabó István tiszteletére*

Borgulya Ágnes, Konczosné Szombathelyi Márta (szerk.):
Vállalati kommunikációmenedzsment

Szávay László, Gér András László, Jenei Péter (szerk.): *Hegyen épült város.
Válogatás a Fiatal Kutatók és Doktoranduszok Nemzetközi
Teológuskonferencián elhangzott előadások anyagából.*

Wakai Seiji, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia II.*

Sepsi Enikő, Tóth Sára (szerk.): *Mellékzörej. Background noise. Essays and
Papers in Hungarian, English, and French, in Honor of András Visky's Sixtieth
Birthday
Írások Visky András hatvanadik születésnapjára*

Erdélyi Erzsébet, Szabó Attila (szerk.): *Az üzenetjét, azt kell megbecsülni.
Tanulmányok Barabás László hetvenedik születésnapja alkalmából*

Kendeffy Gábor, Vassányi Miklós (szerk.): *Istenfogalmak és istenérvek a világ
filozófiai hagyományaiban*

Bárdi Nándor, Éger György (szerk.): *Magyarok Romániában 1990–2015. Tanulmányok az erdélyi magyarságról*

Zila Gábor (szerk.): Hitetek mellé tudományt

Kiss Paszkál, Tóth Dóra (szerk.): *Ubi dubium, ibi libertas. Tudományos diákköri dolgozatok*

Julianna Borbély, Borbála Bökös, Katalin G. Kállay, Judit Nagy, Ottilia Veres, Mátyás Bánhegyi, Granville Pillar (eds.): *English Language & Literatures in English 2016*

Spannraft Marcellina, Tari János (szerk.): *A kultúraátörökítés médiumai. Tanulmányok Tari János tiszteletére*

László Emőke (szerk.): *A szolgálat ékessége. Tanulmányok Fruttus István Levente hetvenedik születésnapja alkalmából*

Spannraft Marcellina (szerk.): *Tertium datur. Tanulmányok Lázár Imre tiszteletére*

Bárdi Árpád, Gombos Norbert, Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században*

Lányi Gábor János (szerk.): *A reformáció örökségében élve. A reformáció hatása a teológiai oktatásra*

Dróth Júlia (szerk.): *Gépiesség és kreativitás a fordítási piacon és a fordításoktatásban*

Lator László Iván (szerk.): *Sorsok és missziók a politikai változások tükrében*

Literáty Zoltán (szerk.): *Quoniam tecum est fons vitae in lumine tuo videbimus lumen. Teológiai témák a 65 éves Kocsev Miklós tiszteletére*

Fehér Pálma Virág, Kövesdy Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a gyógyításban. A test mint eszköz és referenciapont*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *A szabványosítás fordítási és terminológiai vonatkozásai*

Kövi Zsuzsanna, Mirnics Zsuzsanna, Reinhardt Melinda (szerk.): *Lélek(sz)árnyak*

Czentnár Simon, Nagy József, Nagy Levente (szerk.): *Beszéljétek el dicsőségét. Conferentia Rerum Divinarum 6.*

Kovács Tibor Attila (szerk.): *Tehetségek hite. Hallgatói tanulmánykötet*

Zalatnay István: *Félúton. A liturgia erőterében született írások*

Farkas Ildikó, Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*

Furkó Péter (szerk.): *Az önképtől és tudásreprezentációtól a hatalommegosztásig. Tanulmányok a bölcsészettudomány, a hittudomány és a jogtudomány területeiről*

Olay Csaba, Schmal Dániel (szerk.): *Értelem és érzelem az európai gondolkodásban. Tanulmányok a 60 éves Boros Gábor tiszteletére*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Dokumentáció, tartalomfejlesztés és szakírás*

Dróth Júlia (szerk.): *Korpusz és kontrasztivitás a szakfordítás oktatásában és gyakorlatában*

Zonda Tamás, Bozsonyi Károly, Moksony Ferenc (szerk.): *Az öngyilkosság szociológiája*

Bölcskei Andrea (szerk.): *Protestantizmus, identitás és hagyomány a nyelvben*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Balassitól Borbély Szilárdig*

Béres István, Korpics Márta (szerk.): *Ha kiderül az alkony. Tanulmányok Spannraft Marcellina tiszteletére*

Lázár Imre (szerk.): *A társas–lelki és művészeti folyamatok pszichofiziológiája*

Németh István: *El Grecóról és más mesterekről. Stíluskritika – ikonográfia – műgyűjtéstörténet*

Karasszon István: *Az ószövetségi teológia történetéhez*

Czeglédi Sándor: *Történelem és önismeret*

Literáty Zoltán (szerk.): *Száz év után Ravasz László* Homiletikájáról

Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség*

Domokos Johanna (szerk.): *Alkotni csodára vágyva. Kortárs szami művészeti fejlemények*

Adorján Mária, Kovács Tímea (szerk.): *Korpusznyelvészet és nyelvi közvetítés*

Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Társadalmi kommunikáció és szakralitás. Közelítések és mélymerülések*

Hermann Zoltán, Lovász Andrea, Mészáros Márton, Pataki Viktor, Vincze Ferenc (szerk.): *Medialitás és gyerekirodalom*

Ordasi Zsuzsanna (szerk.): *Református templomok, 2010–2020*

Gulyás Adrienn, Mudriczki Judit, Sepsi Enikő, Horváth Géza (szerk.): *Klasszikus művek újrafordítása*

Csízy Katalin, Hóvári János (szerk.): *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*

Zsengellér József: *Az emberáldozattól az istennév kimondhatatlanságáig. Vallástörténet és teológia az Ószövetségben*

Szabó-Bartha Anett, Szondy Máté (szerk.): *Új utak a pszichoterápiában. Elfogadás, tudatos jelenlét és önegyüttérzés a kognitív viselkedésterápiában*

Gombos Norbert (szerk.): *Imre Sándor-emlékkötet. Tanulmányok a nemzetnevelő pedagógus, művelődéspolitikus halálának 75. évfordulójára*

Siba Balázs, Szabóné László Lilla, Kaszó Gyula (szerk.): *Hitben növekedni – ősi gyökerek és új hajtások. Tanulmányok Németh Dávid hatvanötödik születésnapjára*

Székely Zsófia: *A pszichológia gyakorlata a pedagógusképzésben. Tanulmányok a pedagógia és a pszichológia határvidékéről*

Korpics Márta, Spannraft Marcellina (szerk.): *Szakrális közösségek – kollektív emlékezet*

Horváth Csaba (szerk.): *Meghitt Bábelek*

Horváth Csaba (szerk.): *Közép-Európa a komparatisztikában*

Lázár Imre (szerk.): *Érzelmek élettana járvány idején*

Fóris Ágota, Bölcskei Andrea (szerk.): *Tartalomfejlesztés és dokumentáció. Nyelvészeti kutatások*

Boros Gábor, Hóvári János, Jakubovits Edit, Péti Miklós, Sepsi Enikő, Szabó-Bartha Anett (szerk.): *„Non est volentis." A Benda Kálmán Szakkollégium legjobb hallgatói munkái (2017–2021)*

Sepsi Enikő, Maczák Ibolya (szerk.): *Pilinszky János színházi és filmes víziója ma*

Doma Petra, Farkas Mária Ildikó (szerk): *Kortárs japanológia IV.*

Kincses Katalin Mária (szerk.): *A levél mint történeti forrás*

Furkó Péter, Pénzes Martin (szerk.): *Az Új Nemzeti Kiválóság Program tanulmánykötete*

Horváth Géza: *A lehetségestől a valóságosig*

H. Varga Márta: *Formák funkciói – funkciók formái*

Spannraft Marcellina, Korpics Márta, Béres István (szerk.): *Szakralitás és kommunikáció*

Fehér Pálma Virág, Kövesdi Andrea, Szemerey Márton (szerk.): *Testképek a társadalomban*

Bognár Zalán, Rigó Róbert (szerk.): *Trianoni utóhatások(k), következmények*

Szabó András: *Egyház és egyéniség*

Papp Ágnes Klára, Sebők Melinda, Török Lajos (szerk.): *Kötelezők emelt szinten Dantétól Lázár Ervinig*

Domokos Andrea, Homicskó Árpád Olivér, Miskolczi-Bodnár Péter, Tóth J. Zoltán (szerk.): *Audiatur et altera pars Ünnepi kötet, tanulmányok Czine Ágnes professzor 65. születésnapja tiszteletére*

Fülöp József: *Mérlegre téve*

Köbel Szilvia (szerk.): *Úton a református jogászképzés felé*

Trócsányi László Henrik: *Hova tovább? – Elmélkedések Európáról*

Németh István: *Jan van Eycktől a Bauhausig*

Horváth Csaba: *Hozott egérrel – A történelem ábrázolása a kortárs magyar regényben*

Sepsi Enikő et al. (szerk.): *Non est volentis II.*

Dróth Júlia (szerk.): *Tiltjuk, tűrjük vagy támogatjuk? – Gépi fordítás a fordítóképzésben*

Drjenovszky Zsófia – Sztárayné Kézdi Éva – Török Emőke (szerk.): *Kutatás, képzés, közösség*

Kiss Gabriella – Bethlenfalvy Ádám: *Színházpedagógiai körkép*

Tóth Etelka (szerk.): *Kisgyermeknevelés a 21. században, 2., bővített kiadás*

Farkas Ildikó – Doma Petra (szerk.): *Kortárs Japanológia V. – Az Edo-kori Japán*

Domokos Johanna – Nagy Judit (szerk.): *Többnyelvűség a kortárs művészetben*

Egeresi László Sándor (szerk.): *Hit és tudás a tudomány és a művészet oltáránál – Tanulmánykötet a 70 éves Babits Antal tiszteletére*

Jelen kötet egy olyan átfogó módszertani munka, amely az empirikus nézőkutatás új perspektíváit nyitja meg. Sepsi Enikő és Szabó Attila szerkesztésében először látnak napvilágot azok a nemzetközi és hazai kutatási eredmények, módszertanok, amelyek bizonyítottan használhatók a különféle színházi rendszerek komplex társadalmi szerepének megértésére, vizsgálatára. A könyv színházszociológiai modellek és nézőkutatási módszerek elemzésén, továbbá hazai példákon keresztül kínál útmutatót színházi szakembereknek és hallgatóknak empirikus kutatásaik megszervezéséhez, kiértékeléséhez.

A könyv segít mélyebben megérteni a színház mint társadalmi jelenség hatásait és lehetőségeit, valamint hasznos módszertani alapot ad graduális és posztgraduális hallgatóknak, kutatóknak további színházszociológiai vizsgálatokhoz.

4490 Ft
ISBN 978-963-646-176-8
9 789636 461768
KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM
L'Harmattan